

Der Leistungsschutz des Schauspielers

DISSERTATION

der Rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Zürich
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Rechtswissenschaft

vorgelegt von

GUDRUN STEIGER-HERMS

von Altstätten SG

genehmigt auf Antrag der
Herren PD Dr. Wolfgang Larese und
Prof. Dr. Manfred Rehbinder

1902

Verlag Helbing & Lichtenhahn, Basel 1981



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507221_0003

Der Leistungsschutz des Schauspielers

DISSERTATION

der Rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Zürich
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Rechtswissenschaft

vorgelegt von

GUDRUN STEIGER-HERMS

von Altstätten SG

genehmigt auf Antrag der
Herren PD Dr. Wolfgang Larese und
Prof. Dr. Manfred Rehbinder

Verlag Helbing & Lichtenhahn, Basel 1981

Die Rechts- und staatswissenschaftliche Fakultät gestattet hierdurch die Drucklegung vorliegender Dissertation, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Anschauungen Stellung zu nehmen.

Zürich, den 27. Mai 1981

Der Dekan:

Prof. Dr. G. Hauser

Diese Arbeit ist gleichzeitig in der Reihe "Recht und Wirtschaft aktuell" im Verlag Helbing & Lichtenhahn, Basel, erschienen.



Vorwort

Das Problem des Leistungsschutzes des Interpreten ist im juristischen Schrifttum in kaum übersehbarem Ausmass diskutiert worden. Es stellte sich erstmals, als durch die Entwicklung der Technik die Möglichkeit geschaffen wurde, die unmittelbar erbrachte Darbietung des Interpreten auf Ton-, Bild- und Tonbildträger festzulegen und wiederholt zu verwerten. Die Frage des Leistungsschutzes wurde bis heute vorwiegend von der Position des Musikers her betrachtet. Dies wohl einmal deshalb, weil er durch die Erfindung der "Schallkonserve" als erster in seiner Existenz bedroht erschien, zum andern, weil sich seine Interpretation bis anhin am besten kommerzialisieren lässt und deshalb als beispielhaft für alle ähnlichen Leistungskategorien stehen kann.

Mit dem vorliegenden Beitrag soll nun versucht werden, den gesamten Fragenkomplex des künstlerischen Leistungsschutzes im Hinblick auf den Schauspieler und seine Interpretation zu untersuchen und damit unter spezifischem Aspekt zu einem gesetzgebungspolitischen Thema Stellung zu beziehen, das in der Schweiz von grosser Aktualität ist.

Die in dieser Arbeit enthaltenen Vorschläge für die Ausgestaltung des Schutzes der Interpreten mögen den interessierten Kreisen und dem Gesetzgeber in Anbetracht der bereits vorhandenen Lösungsmöglichkeiten als ein vergleichsweise bescheidener Beitrag zum Meinungsstreit erscheinen; die gegenwärtige rechtliche Situation des Schauspielers ist jedoch ausreichender Anlass, die Problematik des künstlerischen Leistungsschutzes vor Erlass eines Leistungsschutzgesetzes einer erneuten Prüfung zu unterziehen.

Ich möchte an dieser Stelle all jenen danken, die mich bei meiner Arbeit unterstützt und angeregt haben. Mein besonderer Dank gilt den Herren Dres. Ulrich Uchtenhagen und Ernst Hefti für wertvolle Impulse und Unterstützung des Druckes dieser Arbeit durch die SUISA.

Inhaltsverzeichnis

Literaturverzeichnis	XI
Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe	XXI
Abkürzungsverzeichnis	XXIII

§ 1. Einleitung:	
Die Forderung nach Schutz der Interpretation des Schauspielers	1

1. Kapitel: Analyse des geforderten Rechtsschutzes

§ 2. Terminologie	3
A. Der Begriff des Leistungsschutzes	3
B. Der Begriff des Interpreten	4
§ 3. Der Schauspieler und seine Interpretation	5
A. Wesen und Funktion der Interpretation	5
I. Vorbemerkung	5
II. Das Wesen der Interpretation	6
III. Die Funktion der Interpretation	9
B. Die Verwendungsmöglichkeiten der Interpretation	12
I. Die Interpretationsformen	12
II. Die unmittelbare Verwertung der Interpretation (sog. Erstverwertung)	12
III. Die mittelbare Verwertung der Interpretation (sog. Zweitverwertung)	13
§ 4. Versuch einer rechtlichen Lokalisierung der schauspielerischen Tätigkeit	14
A. Der Schauspieler im Rahmen des Urheberrechts	14
I. Das urheberrechtlich relevante Werk	14
1. Keine Definition des Werkbegriffs im geltenden URG	14
2. Die wesentlichen Schutzvoraussetzungen des urheberrechtlich relevanten Werkes	15
a) Die Idee	15
b) Die Konkretisierung der Idee	16
c) Die menschliche Schöpfung	16
d) Die Originalität	16
II. Der Schauspieler als Urheber bzw. Miturheber	18
III. Der Schauspieler als Bearbeiter	20
IV. Der Filmschauspieler als Miturheber im besonderen	22
V. Die Bedeutung von Art. 4 Abs. 2 URG	25
VI. Ergebnis	25
B. Der Schauspieler im Rahmen des Arbeitsrechts	26
C. Der Schauspieler hinsichtlich der Begründung neuer Rechtskategorien	28

VIII

§ 5. Das Schutzbedürfnis des Schauspielers	29
A. Die Schutzwürdigkeit der Interpretation des Schauspielers	29
I. Rechtfertigung aufgrund des Wertgehaltes der Interpretation	29
II. Rechtfertigung aufgrund der sozialen Wirklichkeit	30
1. Die gegenwärtige Situation der Schauspieler	30
2. Die Organisationen der Schauspieler	32
a) Schweizerischer Bühnenkünstlerverband	32
b) Syndicat Suisse romand du Spectacle	32
c) Gewerkschaft Kunst, Erziehung und Wissenschaft	33
d) Kleintheatervereinigung	33
e) Schweizerische Interpretengesellschaft	35
3. Schlussfolgerungen	35
B. Die schutzbedürftigen Interessen des Schauspielers	36
C. Ergebnis	37

2. Kapitel:

Die Möglichkeiten des Schutzes durch das geltende Recht

§ 6. Gesetze	39
A. Wettbewerbsrecht	39
B. Arbeitsrecht	41
I. Gesamtarbeitsvertrag zwischen Schweizerischem Bühnenverband und Schweizerischem Bühnenkünstlerverband von 1946, ergänzt durch die Radio- und Fernsehbestimmungen vom 30. Juni 1967	42
1. Die Radio- und Fernsehbestimmungen vom 30. Juni 1967, Art. 27 lit. a–c Gesamtarbeitsvertrag	42
2. Mustervertrag zwischen SRG, Theaterunternehmen und Schweizerischem Bühnenkünstlerverband	43
II. Die Anstellungsverträge der SRG für die Mitwirkenden bei Radio und Fernsehen	43
III. Die Verträge mit Filmproduzenten	44
IV. Zusammenfassende Kritik der gegenwärtigen Vertragssituation	45
C. Persönlichkeitsrecht	46
§ 7. Andere denkbare Rechtsgrundlagen	48
A. Geschäftsführung ohne Auftrag (Art. 423 Abs. 1 OR)	48
B. Ungerechtfertigte Bereicherung (Art. 62 ff. OR)	49
C. Wertersatzanspruch in Analogie zu Art. 672 ZGB	51
D. Unerlaubte Handlung (Art. 41 ff. OR)	52
§ 8. Würdigung des geltenden Rechts	53

3. Kapitel:

Die Möglichkeiten des Schutzes durch das in Vorbereitung befindliche Leistungsschutzgesetz

§ 9. Der Vorentwurf der Expertenkommission und der Alternativentwurf der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht für ein Leistungsschutzgesetz	55
---	----

A. Einleitung	55
B. Die Grundzüge des Rom-Abkommens im Hinblick auf den Interpreten	55
C. Der Vorentwurf der Expertenkommission (VE)	58
I. Das Konzept	58
II. Die Rechte der Interpreten	60
1. Künstlerbegriff	60
2. Der Schutzzumfang	61
III. Die Schranken des Schutzes	65
IV. Die Schutzdauer	66
D. Zusammenfassende Kritik des Vorentwurfes der Expertenkommission für ein Leistungsschutzgesetz	66
§ 10. Der Alternativentwurf der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht (AE SVU) für ein Leistungsschutzgesetz der Interpreten	68
A. Einleitung	68
B. Der Alternativentwurf im einzelnen	69
I. Das Konzept	69
II. Die Rechte der Interpreten und die Schranken des Schutzes	69
1. Künstlerbegriff	69
2. Der Schutzzumfang	69
C. Zusammenfassende Kritik des Alternativentwurfes	72

4. Kapitel:

Der Leistungsschutz des Interpreten als Auftrag an den Gesetzgeber

§ 11. Die Ausgestaltung des Schutzes	73
A. Künstlerbegriff	73
B. Der Umfang des Schutzes	75
I. Die Ausgestaltungsmöglichkeiten	75
II. Rechtliche Gleichstellung von Ton- und Bildträgern	77
III. Vermögensrechtliche Bestimmungen	78
1. Öffentliche Wiedergabe	78
a) Öffentliche Wiedergabe der unmittelbaren Darbietung	78
b) Öffentliche Wiedergabe der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung	79
2. Festlegung der Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern	80
3. Sendung	81
a) Live-Sendung	81
b) Erstsending der im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung	81
c) Erstsending der nicht im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung	81
d) Wiederholungssending	82
4. Öffentliche Mitteilung der Sendung	84
a) Bemerkungen zur Problematik des Kabel- (und Satelliten-)fernsehens	84

b) Das Recht auf öffentliche Mitteilung der Sendung	84
5. Die Vervielfältigung der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung	86
IV. Persönlichkeitsrechtliche Bestimmungen	88
1. Recht auf Leistungsintegrität	88
2. Recht auf Namensnennung	92
V. Ensembleleistungen	94
VI. Im Arbeitsvertragsverhältnis erbrachte Leistungen	95
C. Die Dauer des Schutzes	96
D. Die Schranken des Schutzes	97
E. Die Unübertragbarkeit der Verwertungsrechte	100
F. Die Ausübung der Verwertungsrechte	102
§ 12. Frage der Vereinbarkeit der vorgeschlagenen Lösungen mit dem Rom-Abkommen	104
§ 13. Schlussbetrachtung	106
Entwurf für ein Bundesgesetz über den Leistungsschutz der Interpreten	108

Literaturverzeichnis

- Allport, G.W.* Persönlichkeit, Struktur, Entwicklung und Erfassung der menschlichen Eigenart, 2. Aufl., Meisenheim 1959.
- Bächlin, Peter.* Der Film als Ware, Frankfurt a.M. 1975.
- Baum, Alfred.* Über den Rom-Entwurf zum Schutz der vortragenden Künstler, der Hersteller von Phonogrammen und des Rundfunks, in: GRUR 1953, S. 197 ff.;
- Über den Schutz des vortragenden Künstlers de lege lata (§ 2 Abs. 2 LUG) und de lege ferenda, in: GRUR 1951, S. 372 ff.;
 - Über das Droit moral, seine Ausübung und seine Dauer, in: GRUR AIT 1965, S. 418 ff.
- Baumbach/Hefermehl.* Wettbewerbsrecht, 12. Aufl., München 1978.
- Benkard, Georg.* Bearbeitung, Verfilmung und Wiedergabe im Urheberrecht, in: GRUR 1955, S. 161 ff. (zit.: Bearbeitung);
- Bearbeitung-, Verwertungs- und Leistungsschutzrechte im Referentenentwurf zur Urheberrechtsreform, in: UFITA Bd. 19, 1959, S. 28 ff.
- Berthold, Margot.* Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968.
- Boden, Rudolf.* Über die Unzulänglichkeit des Leistungsschutzes der ausübenden Künstler, in: GRUR 1968, S. 537 ff.
- Die Zwangslizenz im Recht des Interpreten, in: UFITA Bd. 47, 1966 II, S. 146 ff. (zit.: Zwangslizenz).
- Bohr, Kurt.* Die Urheberrechtsbeziehungen der an der Filmherstellung Beteiligten, Schriftenreihe der UFITA Heft 57, 1978.
- Boor, Otto, de.* Die Entwicklung des Urheberrechts im Jahre 1939, in: UFITA Bd. 13, 1940, S. 185 ff.
- Brack, Hans.* Die Rechte der ausübenden Künstler und der Hersteller von Tonträgern bei der Verwertung von Schallplatten im Rundfunk, in: UFITA Bd. 50 Teil B, 1967 II, S. 544 ff.
- Breloer, Bernhard-Dietrich.* Verfilmung, Verfilmungsrecht und Fernsehfilm, Schriftenreihe der UFITA Heft 44, 1973.
- Brem, Ernst.* Der urheberrechtliche Vergütungsanspruch, St. Galler Studien zum Wettbewerbs- und Immaterialgüterrecht Nr. 5, St. Gallen 1975.
- Brugger, Gustav.* Nochmals: Filmverwertung im Fernsehen, in: FuR 1960, S. 15 ff. (zit.: Filmverwertung);
- Die neuen audio-visuellen Systeme. Schriftenreihe der UFITA Heft 40, 1970 (zit.: audio-visuelle Systeme).
- Büren, Bruno, von.* Kommentar zum Bundesgesetz über den unlauteren Wettbewerb, Zürich 1957 (zit.: Kommentar);
- Schweizerisches Obligationenrecht, Allgemeiner Teil, Zürich 1964 (zit.: Obligationenrecht).
- Bungeroth, Erhard.* Der Schutz der ausübenden Künstler gegen die Verbreitung im Ausland hergestellter Vervielfältigungsstücke ihrer Darbietungen, in: GRUR 1976, S. 454 ff.
- Cahn-Speyer, Rudolf.* Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers? in: UFITA Bd. 4, 1931, S. 368 ff.;
- Über das Schutzrecht des ausübenden Künstlers, in: UFITA Bd. 5, 1932, S. 342 ff.
- Cornwell, Sally C.* The social and working conditions of artists, International Labour Review Vol. 118, 1979, p. 537 sequ.
- Dittrich, Robert.* Österreichisches und internationales Urheberrecht, Wien 1974 (zit.: ö/i UR);
- Kabelfernsehen und Probleme des Urheberrechts, Jahrbuch der Intergu Bd. 4, 1979, S. 381 ff. (zit.: Kabelfernsehen);
 - Arbeitnehmer und Urheberrecht, Wien 1976 (zit.: Arbeitnehmer).
- Dünwald, Rolf.* Zum Begriff des ausübenden Künstlers, in: UFITA Bd. 52, 1969, S. 49 ff. (zit.: Begriff);
- Die künstlerische Darbietung als geschützte Leistung, in: UFITA Bd. 84, 1979, S. 1 ff. (zit.: Darbietung);

- Die neuen audio-visuellen Medien in urheberrechtlicher Sicht, in: NJW 1970, S. 1996 ff. (zit.: Medien);
 - Regie – Interpretation, Bearbeitung oder Werk? in: FuR 1976, S. 804 ff.;
 - Zum Leistungsschutz an Tonträgern und Bildtonträgern, in: UFITA Bd. 76, 1976, S. 165 ff.;
 - Inhalt und Grenzen des künstlerischen Leistungsschutzes, in: UFITA Bd. 65, 1972, S. 99 ff. (zit.: Inhalt);
 - Interpret und Tonträgerhersteller, in: GRUR 1970, S. 274 ff.
- Ekrutt, Joachim.* Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, in: GRUR 1976, S. 193 ff.
- Ellinger, Werner Bruno.* Der Rechtsschutz der künstlerischen Darbietung, Diss. Heidelberg 1934.
- Elsaesser, Martin.* Die Rechte der ausübenden Künstler und ihre Übertragung, in: GRUR 1959, S. 312 ff.
- Elster, Alexander.* Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers, in: UFITA Bd. 3, 1930, S. 574 ff. (zit.: Leistungsschutzrecht);
- Internationales Schutzrecht der ausübenden Künstler, in: UFITA Bd. 14, 1941, S. 63 ff. (zit.: Internat. Schutzrecht);
 - Ungerechtfertigte Bereicherung im Urheberrecht, in: UFITA Bd. 14, 1941, S. 217 ff.; Urheberrechtsverletzung durch Nachsynchronisierung eines Films in fremder Sprache? in: UFITA Bd. 6, 1933, S. 95 ff.
- Engelsing.* Kann ein Schauspieler die Nachsynchronisierung eines alten Films, in welchem er die Hauptrolle gespielt hat, verhindern? in: UFITA Bd. 8, 1935, S. 157 ff.
- Erffa, Freiin, von.* Einiges zum Recht des ausübenden Musikers, in: GRUR 1952, S. 334 ff.
- Flechsig, Norbert.* Die Vererbung des immateriellen Schadenersatzanspruchs des ausübenden Künstlers, in: FuR 1976, S. 74 ff.;
- Beeinträchtigungsschutz von Regieleistungen im Urheberrecht, in: FuR 1976, S. 429 ff.;
 - Die Dauer des Anspruchs des ausübenden Künstlers auf Integrität seiner künstlerischen Leistung, in: FuR 1976, S. 208 ff.;
 - Werkintegritätsanspruch und Verbot der Namensnennung, in: FuR 1976, S. 589 ff.;
 - Der Leistungsintegritätsanspruch des ausübenden Künstlers, Schriftenreihe der UFITA Heft 56, 1977 (zit.: Leistungsintegrität).
- Foerster, Peter, von.* Das Urheberrecht des Theaterregisseurs, Schriftenreihe der UFITA Heft 43, 1973.
- Frank, Richard.* Der Schutz der Hersteller von Tonträgern oder Aspekte eines urheberrechtsverwandten Leistungsschutzes, in: SJZ 69, 1973, S. 161 ff.
- Fromm/Nordemann u.a. (Friedrich Karl Fromm, Wilhelm Nordemann, Kai Vinck, Paul W. Hertin).* Kommentar zum Urheberrecht, 4. Aufl., Stuttgart 1979 (zit.: UR).
- Furkel, Françoise.* Le statut juridique de l'acteur cinématographique, Annales Universitatis Saraviensis Bd. 74, 1974.
- Gaillard, Ottofritz.* Lehrbuch der Schauspielkunst, Zürich 1946.
- Gamm, Otto Friedrich Freiherr, von.* Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, München 1968 (zit.: URG);
- Gesetz über den unlauteren Wettbewerb, Köln 1975.
- Geller, Bernard.* La protection de l'artiste musicien, interprète ou exécutant, en droit suisse, Diss. Lausanne 1980.
- Gentz, Günther.* Interpretation und Phonogramm, in: GRUR 1960, S. 73 ff.;
- Musikpiraterie und Leistungsschutzrecht, in: UFITA Bd. 70, 1974, S. 25 ff.;
 - Aus dem neuen Schallplattenrecht, in: UFITA Bd. 46, 1966, S. 33 ff.;
 - Der künstlerische Leistungsschutz, in: GRUR 1974, S. 328 ff. (zit.: Leistungsschutz).
- Girth, Peter.* Individualität und Zufall im Urheberrecht, Schriftenreihe der UFITA Heft 48, 1974.
- Goldbaum, Wenzel.* Schöpfung oder Leistung? – Abwehr und Angriff, Berlin u.a. 1957.
- Gotzen, Frank.* Das Recht der Interpreten in der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft, Loewen 1977.
- Gronarz, Wolfgang.* Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Diss. Köln 1970.

- Grossen, Jacques-Michel.* Das Recht der Einzelpersonen, in: Schweizerisches Privatrecht, Bd. II, Basel/Stuttgart 1967, S. 258 ff.
- Grün, Christian.* Die zeitliche Schranke des Urheberrechts, Schriften zum Medienrecht Bd. 4, Bern 1979.
- Guhl/Merz/Kummer.* Das schweizerische Obligationenrecht, 6. Aufl., Zürich 1972.
- Hadorn, Werner.* Zur Situation und Problematik der Kleintheater in der Schweiz: Auch kleine Bretter bedeuten die Welt ..., Festschrift zum 60-jährigen Bestehen des Schweizerischen Bühnenverbandes, Biel 1979.
- Haeger, Siegfried.* Das Fernsehen – eine neue Form der Verwertung, in: FuR 1961, S. 6 ff.;
- Der Film und der Leistungsschutz ausübender Künstler, in: FuR 1960, S. 9 f.
- Haensel, Carl.* Leistungsschutz oder Normalvertrag? Hamburg 1954 (zit.: Normalvertrag);
- Aufführung, Vortrag, Rundfunkweitergabe, München/Berlin 1959 (zit.: Aufführung);
 - Die "Verwandten Schutzrechte" im Referentenentwurf, in: UFITA Bd. 19, 1955, S. 15 ff.
- Hartlieb, Horst, von.* Das neue Urheberrechtsgesetz und die filmrechtlichen Musterverträge, in: FuR 1965, S. 246 ff.
- Hartmann, Nicolai.* Aesthetik, 2. Aufl., Berlin 1966.
- Hartwig, Oskar.* Die "Gemeinschaft" von Interpret und Hersteller, in: GRUR 1970, S. 67 ff.;
- Die künstlerische Darbietung, in: GRUR 1971, S. 144 ff.
- Heim, Elmar.* Die statistische Einmaligkeit im Urheberrecht de lege lata und de lege ferenda, Diss. Freiburg 1971.
- Hertin, Paul W.* Zum Künstlerbegriff des Urheberrechtsgesetzes und des Rom-Abkommens, in: UFITA Bd. 81, 1978, S. 39 ff. (zit.: Künstlerbegriff);
- Beteiligungsansprüche von Urhebern und Leistungsschutzberechtigten, in: FuR 1975, S. 303.
- Herzog, Kurt.* Der Film als Träger von Urheberrechten, Diss. Basel 1962.
- Hirsch Ballin, Ernst D.* "Verwandte Schutzrechte", in: UFITA Bd. 18, 1954, S. 310 ff. (zit.: Schutzrechte);
- Gewisse, sogenannt an das Urheberrecht grenzende Rechte, in: UFITA Bd. 25, 1958, S. 257 ff.;
 - Zum sog. Leistungsschutz des Interpreten, in: UFITA Bd. 35, 1961 III, S. 48 ff.;
 - Zum Rom-Abkommen vom 26. Oktober 1961, Schriftenreihe der Intergu Bd. 35, 1964.
- Hirsch, Ernst E.* Urheberrecht und verwandte Rechte, in: UFITA Bd. 26, 1958 II, S. 1 ff.;
- Vorrede zu Helena Papaconstantinou, Der Schutz des ausübenden Künstlers de lege lata und de lege ferenda, Schriftenreihe der UFITA Heft 17, 1960.
- Hoffmann, Willy.* Die Konkurrenz von Urheberrecht und Leistungsschutz, in: UFITA Bd. 12, 1939, S. 96 ff.
- Hofstetter, Josef.* Der Auftrag und die Geschäftsführung ohne Auftrag, in: Schweizerisches Privatrecht Bd. VII/2, Basel/Stuttgart 1979, S. 1 ff.
- Hotz, Kaspar.* Zum Problem der Abgrenzung des Persönlichkeitsschutzes nach Art. 28 ZGB, Diss. Zürich 1967.
- Hubmann, Heinrich.* Urheber- und Verlagsrecht, 4. Aufl., München 1978 (zit.: UVR);
- Der Schutz des ausübenden Künstlers nach geltendem Recht, Schriftenreihe der Intergu Bd. 9, 1959, S. 7 ff. (zit.: Schutz);
 - Persönlichkeitsschutz ohne Grenzen? in: UFITA Bd. 70, 1974, S. 75 ff. (zit.: Persönlichkeitsschutz);
 - Das Persönlichkeitsrecht, 2. Aufl., Köln 1967;
 - Das Recht des schöpferischen Geistes, Berlin 1954;
 - Das Recht am Arbeitsergebnis, in: Festschrift für Alfred Hueck, München 1959, S. 43 ff. (zit.: Recht);
 - Das Filmrecht des deutschen Regierungsentwurfes, Schriftenreihe der Intergu Bd. 26, 1962, S. 5 ff. (zit.: Filmrecht).

- Iklé, Gertrud.* Urheberrechtliche Befugnisse an Werken der Tonkunst und technische Entwicklung, Diss. Zürich 1938.
- Iros, Ernst.* Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich 1957.
- Jurisch, Gerhard.* Zur Arbeitnehmereigenschaft von "Stars", in: *FuR* 1961, S. 6 ff.
- Kaestlin, H.* Der Schutz der Persönlichkeit nach schweizerischem Recht, in: *FuR* 1958, S. 3 ff.
- Kauffmann, Hermann.* Leistungsschutz des Bühnenkünstlers und Bühnenarbeitsvertrag, in: *UFITA* Bd. 41, 1964 I, S. 279 ff.
- Klaver, Franca.* Die Drahtübertragung von Fernsehsendungen, in: *GRUR* 1968, S. 215 ff.
- Kleine, Heinz.* Der Leistungsschutz der ausübenden Künstler, der Tonträgerhersteller und der Sendeunternehmen, in: *JZ* 1961, S. 354 ff.;
- Die Urteile des Bundesgerichtshofs zum Leistungsschutz für die ausübenden Künstler, in: *GRUR* 1960, S. 577 ff.
- Klinter, Werner.* Satellitenrundfunk und die Problematik des internationalen Urheber- und Leistungsschutzes, Schriftenreihe der *UFITA* Heft 47, 1973.
- Konda, Winfried.* Der Schutz der beim Rundfunk tätigen ausübenden Künstler de lege lata und de lege ferenda, Diss. Köln 1959.
- Kopsch, Julius.* Urheber, Interpret, Verwerter und Publikum, in: *UFITA* Bd. 20, 1955 II, S. 283 ff.
- Krause, Günter B.* Der Schutz der Fernsehsendung und ihres Titels, in: *GRUR* 1959, S. 346 ff. (zit.: Fernsehsendung);
- Zur Abgrenzung der Werkvermittlungsarten, in: *GUR* 1960, S. 14 ff. (zit.: Abgrenzung).
- Krayer, Georg Friedrich.* Immaterialgüterrechtliche Erzeugnisse von Personen im Arbeitsverhältnis, Diss. Basel 1970.
- Kummer, Max.* Das urheberrechtlich schützbares Werk, *ASR* Bd. 384, Bern 1968.
- Lamberti, Carlo Zini.* Das Internationale Abkommen von Rom über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen, in: *UFITA* Bd. 37, 1962 II, S. 257 ff.
- Landsittel, Claus.* Kortner anekdotisch, München 1967.
- Larese, Wolfgang.* Persönlichkeitsschutz und Massenmedien, in: *NZZ* Nr. 149, 1979, S. 37;
- Unterwegs zu einem neuen schweizerischen Urheberrechtsgesetz, in: *UFITA* Bd. 65, 1972, S. 21 ff. (zit.: Unterwegs);
 - Zur Voraussetzung der Untrennbarkeit miturheberrechtlicher Werke nach schweizerischem Recht, in: *UFITA* Bd. 61, 1971, S. 9 ff. (zit.: Voraussetzung);
 - Werk und Urheber in der schweizerischen Urheberrechtsreform, in: *UFITA* Bd. 79, 1977, S. 153 ff. (zit.: Werk);
 - Eine Revision des urheberrechtlichen Werkbegriffs? Anmerkungen zu einer aktuellen Frage der schweizerischen Urheberrechtsreform, in: *FuR* 1977, S. 362 ff. (zit.: Revision).
- Leinveber, Gerhard.* Urheberschutz des Regisseurs, in: *GRUR* 1971, S. 149 ff.
- Lenk, Klaus.* Perspektiven des Kabelfernsehens, in: *UFITA* Bd. 73, 1975, S. 135 ff.
- Leuzinger, Rudolf.* Praktische Aspekte des Rom-Abkommens aus der Sicht der ausübenden Künstler, Zürich 1979.
- Lewenton, Michael.* Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, Diss. München 1966.
- Lüdi, Verena.* Recht der Interpreten musikalischer Werke bei mechanischer Fixierung ihrer Leistung, in: *SJZ* 1957, S. 322 ff.
- Lutz, Martin.* Die Schranken des Urheberrechts nach schweizerischem Recht, Diss. Zürich 1964.
- Marwitz, Bruno.* Künstlerschutz, in: *UFITA* Bd. 3, 1930, S. 299 ff.;
- Schutz des ausübenden Künstlers, in: *UFITA* Bd. 5, 1932, S. 507 ff.
- Mentha, Bénigne.* Einige Gedanken zur Rechtslage der ausübenden Künstler, Schriftenreihe der *UFITA* Heft 29, 1963;
- Die an das Urheberrecht angrenzenden Rechte, in: *UFITA* Bd. 25, 1958, S. 42 ff.

- Möhring, Philipp.* Die internationale Regelung des Rechts der ausübenden Künstler und anderer sog. Nachbarrechte, Schriftenreihe der Intergu Bd. 6, 1958 (zit.: Regelung);
- Der Re-Import von Ton- und Bildträgern, in: UFITA Bd. 64, 1972, S. 195 ff.
- Möhring, Philipp/Nicolini, Käte.* Urheberrechtsgesetz, Berlin/Frankfurt a.M. 1970 (zit.: URG).
- Moll, Theodor.* Die Rechte der ausübenden Künstler, der Hersteller von Phonogrammen und der Rundspruchorganisationen, in: Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1953, S. 15 ff.;
- Leistung, Schutzbedürfnis und Recht des ausübenden Künstlers, in: Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1952, S. 71 ff. (zit.: Leistung);
 - Der quasi-urheberrechtliche Leistungsschutz, Diss. Basel 1948 (zit.: Leistungsschutz).
- Movsessian, Vera.* Urheberrechte und Leistungsschutzrechte an Filmwerken, in: UFITA Bd. 79, 1977, S. 213 ff.
- Müller, Gerhard.* Zur arbeitsrechtlichen Problematik der Rechtsbeziehungen des Spitzenfilmdarstellers, in: UFITA Bd. 28, 1959 II, S. 134 ff.
- Müller, John-Henry.* Die Ausgestaltung des Leistungsschutzrechts der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen in der internationalen konventionsrechtlichen Entwicklung, Diss. Basel 1974.
- Muttenez, René.* Der urheberrechtliche Lizenzvertrag, Diss. Basel 1969.
- Nater, Bruno.* Der künstlerische Leistungsschutz, Diss. Zürich 1977.
- Neufischer, Karl.* Grundlagen, Begriffe und Rechtsfragen des Drahtfunks und des Drahtfernsehens, in: UFITA Bd. 54, 1969, S. 67 ff.
- Neumann-Duesberg, Horst.* Verwechslung des Urheberpersönlichkeitsrechts mit dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht, in: NJW 1971, S. 1640 ff.;
- Rechtsschutz der Leistung des ausübenden Künstlers, Schriftenreihe der Intergu Bd. 9, 1959, S. 57 ff.
- Nick, Wolfgang.* Musikdiebstahl, Hamburg 1979.
- Nipperdey, Hans Carl.* Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Schriftenreihe der Intergu Bd. 10, 1959 (zit.: Leistungsschutz);
- Das allgemeine Persönlichkeitsrecht, in: UFITA Bd. 30, 1959, S. 1 ff. (zit.: Persönlichkeitsrecht).
- Nordemann, Wilhelm.* Vererblichkeit von Leistungsschutzrechten, in: FuR 1969, S. 15;
- Die Anwendung der Zweckübertragungstheorie im Leistungsschutzrecht, in: UFITA Bd. 58, 1979, S. 1 ff.;
 - Stillstand oder Fortschritt? Bemerkungen zur Reform des Urheberrechts in der Schweiz, in: UFITA Bd. 81, 1978, S. 1 ff.
- Nordemann, Wilhelm/Vinck, Kai/Hertin, Paul W.* Kommentar zum Internationalen Urheberrecht und Leistungsschutzrecht der deutschsprachigen Länder unter Berücksichtigung auch der Staaten der Europäischen Gemeinschaft, Düsseldorf 1977 (zit.: Internat. UR).
- Oftinger, Karl.* Schweizerisches Haftpflichtrecht Bd. I, Allgemeiner Teil, 4. Aufl., Zürich 1975.
- Orelli, François, von.* Die Eingriffskondiktion im schweizerischen Recht, Diss. Basel 1973.
- Ostertag, M.F.* L'union internationale au seuil de 1939, in: DdA 1939, S. 8;
- Nouvelles propositions pour la conférence de Bruxelles, in: DdA 1939, S. 62 ff. (zit.: Nouvelles propositions).
- Overath, Johannes.* Urheber und Interpret in der Musik, Schriftenreihe der Intergu Bd. 11, 1959, S. 40 ff.
- Papaconstandinou, Helena.* Schutz des ausübenden Künstlers de lege lata und de lege ferenda, Schriftenreihe der UFITA Heft 17, 1960.
- Pedrazzini, Mario.* Über den Leistungsschutz der Interpreten, der Ton- und Tonbildträgerhersteller und der Sendeunternehmen, in: ZSR 111, 1977, S. 1 ff.
- Perret, François.* La protection des prestations en droit privé suisse, in: ZSR 111, 1977, S. 199 ff.

- Peter, Wilhelm.* Das römische Leistungsschutzabkommen 1961 ... und der Film, in: *FuR* 1961, S. 3 ff.;
- Das allgemeine Persönlichkeitsrecht und das "droit moral" des Urhebers und Leistungsschutzberechtigten in den Beziehungen zum Film, in: *UFITA* Bd. 36, 1962, S. 257 ff. (zit.: *droit moral*);
 - Die Entwicklung der Leistungsschutzrechte im Spiegel des neueren Schrifttums, in: *GRUR* 1960, S. 176 ff.
- Piola-Caselli, Eduard.* Die Regelung der Konflikte zwischen dem Urheberrecht und manchen benachbarten oder ähnlichen Rechten, in: *UFITA* Bd. 11, 1938, S. 1 ff., 71 ff.
- Pirro, Nicola, de.* Das Recht des ausübenden Künstlers, in: *UFITA* Bd. 15, 1942, S. 157 ff.
- Plessner, Helmuth.* Zur Anthropologie des Schauspielers, in: Ders.: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Bern 1953, S. 180 ff.
- Polheim, Herta.* Die rechtlichen Verhältnisse bei den verschiedenen Berufsgruppen: Bühnenkünstler, in: *Seminar über Rechtsprobleme der ausübenden Künstler im Zusammenhang mit der Revision des Urheberrechts*, Schweizerische Interpretengesellschaft 1975, Anhang III, S. 14 ff.
- Purtschert, Jürg.* Der Schutz des unmittelbaren Ergebnisses einer Arbeits- oder Unternehmensleistung, Diss. Freiburg 1974.
- Rapport Clottu.* Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz, Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik, Bern 1975.
- Rauscher auf Weeg, Hans Hugo, von.* Die Rechte der Rom-Konvention, in: *GRUR AIT* 1973, S. 310 ff.
- Recher, Bernhard.* Der Arbeitnehmer als Urheber und das Recht des Arbeitgebers am urheberrechtsschutzfähigen Arbeitsergebnis, Diss. Zürich 1975.
- Rehbinder, Manfred.* Schweizerisches Arbeitsrecht, 5. Aufl., Bern 1979 (zit.: *Arbeitsrecht*);
- Recht am Arbeitsergebnis und Urheberrecht, in: *UFITA* Bd. 66, 1973, S. 125 ff. (zit.: *Arbeitsergebnis*);
 - Zur rechtsgeschichtlichen Entwicklung des Bühnengagements, in: *UFITA* Bd. 74, 1975, S. 87 ff. (zit.: *Rechtsgeschichte*);
 - Der Streit um die Leistungsschutzrechte in der schweizerischen Urheberrechtsreform, in: *UFITA* Bd. 81, 1978, S. 23 ff. (zit.: *Streit*);
 - Urheberrechtliche Probleme des Satellitenfernsehens, in: *FuR* 1972, S. 359 ff. (zit.: *Satellitenfernsehen*);
 - Neue audio-visuelle Verfahren in der Entwicklung, in: *FuR* 1970, S. 68 f. (zit.: *Audio-visuelle Verfahren*);
 - Leistungsschutz für Interpreten? in: *Recht und Wirtschaft heute*, Festgabe Max Kummer, Bern 1980, S. 215 ff. (zit.: *Leistungsschutz*).
- Rehbinder, Manfred/Grossenbacher, Roland.* Schweizerisches Urhebervertragsrecht, Schriften zum Medienrecht Bd. 5, Bern 1979.
- Reichardt, E.* Zur urheber- und leistungsschutzrechtlichen Stellung des Filmschaffenden, in: *FuR* 1962, S. 9 ff.;
- Haben Filmschaffende über die Filmauswertung zu bestimmen? in: *FuR* 1962, S. 13 f.
- Reimer, Dietrich.* Urheberrechtsfragen der neuen audio-visuellen Medien, in: *GRUR AIT* 1973, S. 315 ff.
- Reuter, Sabine.* Charleys Tante sucht einen neuen Job, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 77, 1975, S. 3.
- Riklin, Franz.* Das Urheberrecht als individuelles Herrschaftsrecht und seine Stellung im Rahmen der zentralen Wahrnehmung urheberrechtlicher Befugnisse sowie der Kunstförderung, Arbeiten aus dem juristischen Seminar der Universität Freiburg/Schweiz, Freiburg 1978.
- Roerber, Georg.* Der Bundesgerichtshof und die Probleme des künstlerischen Leistungsschutzes, Schriftenreihe der *UFITA* Heft 21, 1961;
- Film und Fernsehen und die Probleme des Leistungsschutzes, in: *FuR* 1961, S. 2 ff.;
 - Schweizer Entscheidungen zum Leistungsschutz, in: *FuR* 1963, S. 11 ff.;

- Der Film und die Probleme des künstlerischen Leistungsschutzes, in: Festgabe für Ernst E. Hirsch, Baden-Baden 1963, S. 127 ff.;
 - Zur Rechtsstellung der Filmschaffenden, in: FuR 1960, S. 4 ff.;
 - Zum Rechtsbegriff "Filmschaffender", in: UFITA Bd. 16, 1943, S. 386 ff.;
 - Urheberrecht und Leistungsschutz beim Film, in: UFITA Bd. 18, 1954, S. 9 ff.;
 - Die Urheberschaft am Film, in: UFITA Bd. 22, 1956 II, S. 1 ff.;
 - Der Film im neuen Urheberrecht, in: FuR 1965, S. 223 ff.;
 - Zur rechtlichen Problematik der audiovisuellen Systeme, in: FuR 1973, S. 311 ff. (zit.: Problematik);
 - Abgrenzungsfragen des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes unter den Aspekten des neuen Urheberrechtsgesetzes, in: FuR 1965, S. 106 ff. (zit.: Abgrenzungsfragen).
- Röber, Horst.* Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Diss. Leipzig 1935.
- Runge, Kurt.* Urheber- und Verlagsrecht, Bonn 1953 (zit.: UVR);
- Schranken des Urheberpersönlichkeitsrechts, in: UFITA Bd. 23, 1957 I, S. 16 ff.;
 - Schutz der ausübenden Künstler, in: UFITA Bd. 35, 1961 III, S. 159 ff.;
 - Das Urheber- und das allgemeine Persönlichkeitsrecht, in: UFITA Bd. 54, 1969, S. 1 ff.
- Ruzicka, Peter.* Wiederholungsvergütungen für ausübende Künstler, in: FuR 1978, S. 512 ff.
- Sahmer, Heinz.* Der Arbeitnehmer im Spiegel des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte, in: UFITA Bd. 21, 1956 I, S. 34 ff.
- Samson, Benvenuto.* Die Grenzen des Quasi-Urheberrechts der ausübenden Künstler nach § 2 LUG, in: GRUR 1960, S. 174 ff.;
- Das neue Urheberrecht, Schriftenreihe der UFITA Heft 32, 1966.
- Sanctis, Valerio, de.* Die "benachbarten Rechte", in: UFITA Bd. 20, 1955 II, S. 22 ff.
- Schenk, Ueli.* Der urheberrechtliche Werkbegriff unter besonderer Berücksichtigung der Probleme der "Neuen Musik", Diss. Zürich 1977.
- Schiefeler, Kurt.* Verhältnis des Urheberrechts und des Leistungsschutzrechts des ausübenden Künstlers zum allgemeinen Persönlichkeitsrecht, in: GRUR 1960, S. 156 ff.
- Schmieder, Hans-Heinrich.* Das Recht des Werkmittlers, Schriftenreihe der UFITA Heft 25, 1963 (zit.: Werkmittler);
- Werkmittlerrecht statt "benachbarten" Leistungsschutzes, in: UFITA Bd. 38, 1962 III, S. 145 ff.;
 - Zur Rechtsstellung der Urheber und künstlerischen Werkmittler im privaten und öffentlichen Dienst, in: GRUR 1963, S. 297 ff. (zit.: Rechtsstellung);
 - Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs, in: UFITA Bd. 63, 1972, S. 133 ff.;
 - Wann endet das Schutzrecht der ausübenden Künstler nach dem neuen Urheberrechtsgesetz? in: FuR 1968, S. 315 ff.;
 - Nochmals: Vererblichkeit von Leistungsschutzrechten, in: FuR 1969, S. 15 ff.;
 - Die Verwandten Schutzrechte – ein Torso? in: UFITA Bd. 73, 1975, S. 65 ff.
- Schmidt, Georg/Schmalenbach, Werner/Bächlin, Peter.* Der Film, Basel 1947.
- Schneidinger, Claude.* Der Leistungsschutz unter besonderer Berücksichtigung der technischen Leistung, Diss. St. Gallen 1977.
- Schorn, Franz.* Zum Rechtsschutz der ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller, in: NJW 1973, S. 687 ff.
- Schorro, Charles.* La protection de l'artiste-interprète en droit suisse, Diss. Freiburg 1952.
- Schramm, Carl.* Die schöpferische Leistung, Berlin/Köln 1957.
- Schulze, Erich.* Rechtsprechung zum Urheberrecht, Loseblattwerk, Stand Oktober 1978;
- Der Künstler und die Technik, Schriftenreihe der Intergu Bd. 5, 1958, S. 9 ff. (zit.: Künstler);
 - Verwandtschaft der Leistungsschutzrechte mit dem Urheberrecht, in: FuR 1976, S. 427 ff.;
 - Die Zwangslizenz, Frankfurt a.M./Berlin 1960 (zit.: Zwangslizenz).
- Spaic, Vojislav.* Der internationale Schutz ausübender Künstler, in: UFITA Bd. 35, 1961 III, S. 26 ff.
- Stanislawski, K.S.* Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Berlin 1955.
- Stauffacher, Daniel.* Der Sendevertrag, Eine rechtstatsächliche Untersuchung, Diss. Zürich 1979.

Stern, Hermann. Die Weiterverbreitung von Radio- und Fernsehsendungen, Diss. Zürich 1970.

Stepun, Fedor. Theater und Film, München 1953.

Strauss, Walter. Zur Urheberrechtsreform, in: UFITA Bd. 22, 1956, S. 141 ff.

Streuli, Adolf. Gelegenheitschriften zu den sogenannten Nachbarrechten, Zürich 1958 (zit.: Gelegenheitschriften);

Brennende Fragen der nationalen und internationalen Gesetzgebung auf dem Gebiete des Urheberrechts und der Rechte der Interpreten, in: Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1952, S. 154 ff.;

– Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen, in: Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1962, S. 50 ff. (zit.: Abkommen).

Süss, Theodor. Das Recht der ausübenden Künstler, der Schallplattenhersteller und des Rundfunks, Schriftenreihe der Intergu Bd. 11, 1959, S. 46 ff.

Troller, Alois. Immaterialgüterrecht Bd. I, II, 2. Aufl., Basel/Stuttgart 1968/1971 (zit.: IG);

– Kurzlehrbuch des Immaterialgüterrechts, Basel/Stuttgart 1973 (zit.: Kurzlehrbuch);

– Jurisprudenz auf dem Holzwege, Schriftenreihe der Intergu Bd. 13, 1959 (zit.: Holzweg);

– Bedenken zum Urheberpersönlichkeitsrecht, Schriftenreihe der UFITA Heft 16, 1959 (zit.: Bedenken);

– Prinzipien der Rechtswissenschaft, Frankfurt a.M./Berlin 1965 (zit.: Prinzipien);

– Das Recht am Filmwerk, in: Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1953, S. 163 ff.;

– Brennpunkte der schweizerischen Urheberrechtsrevision, in: ZSR 82, 1963, S. 1 ff.;

– Vorentwurf der Expertenkommission für ein schweizerisches Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht, Schriftenreihe der Intergu Bd. 48, 1972 (zit.: Vorentwurf).

Tuhr, Peter, von. Allgemeiner Teil des schweizerischen Obligationenrechts, Bd. I, 3. Aufl., Zürich 1979.

Ulmer, Eugen. Urheber- und Verlagsrecht, 2. Aufl., Berlin u.a. 1960 (zit.: UVR);

– Von der Entwicklung des internationalen Urheberrechts unter besonderer Berücksichtigung des Film- und Fernsehrechts, in: UFITA Bd. 36, 1962 I, S. 382 ff.;

– Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in internationaler und rechtsvergleichender Sicht, München 1957 (zit.: Rechtsschutz);

– Das Rom-Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen, in: GRUR AIT 1961, S. 569 ff. (zit.: Rom-Abkommen);

– Rechtsgutachten zu Art. 12 Rom-Abkommen zuhanden der IFPI, München 1969 (zit.: Rechtsgutachten);

– Gutachten zum Urhebervertragsrecht, München 1977 (zit.: Urhebervertragsrecht);

– Gedanken zur schweizerischen Urheberrechtsreform, in: Homo Creator, Festschrift für Alois Troller, Basel/Stuttgart 1976, S. 189 ff.

Vinck, Kai. Die Rechtsstellung des Urhebers im Arbeits- und Dienstverhältnis, Schriftenreihe der UFITA Heft 41, 1972.

Vischer, Frank. Die Purifikation des Urheberrechts und der Schutz des Arbeitsergebnisses, in: Festschrift für Walther Hug, Bern 1968, S. 259 ff.

Voigtlander/Elster/Kleine. Kommentar zum Urheberrecht, 4. Aufl., Berlin 1952.

Walter, Michel W. Gemeinschaftsantennen im geltenden und künftigen österreichischen Urheberrecht, in: FuR 1974, S. 707 ff.

Wawretzko, Herbert. Leistungsschutz des ausübenden Künstlers in arbeitsrechtlicher Sicht, Schriftenreihe der Intergu Bd. 11, 1959, S. 74 ff. (zit.: Leistungsschutz);

– Der Filmschauspieler als Urheber, in: FuR 1960, S. 5 ff.;

– Die Arbeitnehmerreignenschaft von Filmschaffenden, in: FuR 1961, S. 2 ff. (zit.: Arbeitnehmerreignenschaft).

Weimann, Ulrich. Die Fernsehsendung von Bühnenwerken nach geltendem Recht und de lege ferenda, Diss. Köln 1964.

- Weissthaner, Margot.* Urheberrechtliche Probleme neuer Musik, Diss. München 1973.
- Werhahn, Jürgen W.* Streitfragen der Filmurheberschaft, in: UFITA Bd. 22, 1956 II, S. 42 ff. (zit.: Streitfragen);
- Urheberrecht am Tonfilm, in: GRUR 1954, S. 16 ff. (zit.: Tonfilm);
 - Zur Rechtsstellung des Filmregisseurs, in: UFITA Bd. 19, 1955, S. 191 ff.
- Wippermann, Gert.* Der Schutz der Leistung des ausübenden Künstlers nach geltendem und nach künftigem Recht, Diss. Köln 1959.
- Wronka, Georg.* Das Verhältnis zwischen dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht und den sogenannten besonderen Persönlichkeitsrechten, in: UFITA Bd. 69, 1973, S. 71 ff.
- Würtz, Wolfgang.* Das Recht des ausübenden Künstlers, Diss. Göttingen 1950.
- Zadek, Peter.* Ein Hofnarr spricht, in: Die Zeit Nr. 19, 1979, S. 43.

Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe

Internationale Abkommen:

- Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 26. Oktober 1961 (Rom-Abkommen = Rom-Abk.);
- Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, Brüsseler Fassung vom 26. Juni 1948 (RBUE);
- Das Welturheberrechtsabkommen vom 6. September 1952, revidiert am 24. Juli 1971 in Paris (WUA).

Gesetze:

- Bundesgesetz über das Obligationenrecht vom 30. März 1911 (OR);
- Bundesgesetz über den unlauteren Wettbewerb vom 30. September 1943 (UWG);
- Schweizerisches Zivilgesetzbuch vom 10. Dezember 1907 (ZGB);
- Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. Dezember 1922 (URG);
- Bundesgesetz betreffend die Verwertung von Urheberrechten vom 25. September 1940 (Verwertungsgesetz);
- (Deutsches) Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte vom 9. September 1965 (dURG);
- (Österreichisches) Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte von 1936 (mit mehreren Revisionen) (öURG).

Gesetzesentwürfe:

- Vorentwurf der Expertenkommission über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 11. Oktober 1974 (VE);
- Alternativentwurf der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht zu einem Bundesgesetz über die Rechte der ausübenden Künstler vom 7. Januar 1976 (AE SVU);
- Vorentwurf II der Expertenkommission für ein Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht vom 27. September 1973 (VE II URG).

Abkürzungsverzeichnis

Abs.	Absatz
a.E.	am Ende
AE SVU	Alternativentwurf, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
Allg.	Allgemeine Grundlagen
Allgem.	Allgemeines
A., a.M.	anderer Meinung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
BBl.	Bundesblatt
Bd.	Band
BGE	Entscheidungen des schweizerischen Bundesgerichts
BRD	Bundesrepublik Deutschland
bsp.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
DdA	Le Droit d'Auteur
Diss.	Dissertation
dURG	Urheberrechtsgesetz der BRD, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
Einl.	Einleitung
Erl.	Erläuterungen
FIA	Fédération internationale des artistes
f., ff.	folgende
FuR	Film und Recht, Zeitschrift des Instituts für Urheber- und Medienrecht (vormals: Institut für Film- und Fernsehrecht), München
GAV	Gesamtarbeitsvertrag
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungsrechte und mechanische Vervielfältigungsrechte, Berlin/München
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Zeitschrift der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht, Weinheim
GRUR AIT	GRUR internationaler Teil
GVL	Gesellschaft für die Verwertung von Leistungsschutzrechten, Hamburg
h.L.	herrschende Lehre
IFPI	International Federation of the Producers of Phonograms and Videograms
Intergu	Internationale Gesellschaft für Urheberrecht, Wien
JZ	Deutsche Juristenzeitung
LAG	Landesarbeitsgericht
LG	Landgericht
lit.	litera
LUG	Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901
M., m.A.	Meiner, meiner Ansicht
M., m.E.	Meines, meines Erachtens
Mitt.	Mitteilungen
NJW	Neue Juristische Wochenschrift
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
OLG	Oberlandesgericht
OR	Obligationenrecht, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
öURG	Österreichisches Urheberrechtsgesetz, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe

RBÜe	Revidierte Berner Übereinkunft, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
Rdnr.	Randnummer
S.	Seite
SBV	Schweizerischer Bühnenverband
SBKV	Schweizerischer Bühnenkünstlerverband
SIG	Schweizerische Interpretengesellschaft
SJZ	Schweizerische Juristen-Zeitung
SMV	Schweizerischer Musikerverband
s.o.	siehe oben
SRG	Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft
u.a.	und andere
u.ä.	und ähnliche(s)
UFITA	Archiv für Urheber-, Film- Funk- und Theaterrecht, Bern (vormals: München)
URG	Schweizerisches Urheberrechtsgesetz, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
usf.	und so fort
usw.	und so weiter
UWG	Bundesgesetz über den unlauteren Wettbewerb, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
VE	Vorentwurf, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
vgl.	vergleiche
VPOD	Verband des Personals öffentlicher Dienste
WUA	Welturheberrechtsabkommen, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
ZBJV	Zeitschrift des Bernischen Juristenvereins
z.B.	zum Beispiel
ZGB	Schweizerisches Zivilgesetzbuch, vgl. Verzeichnis der internationalen Abkommen, Gesetze und Gesetzesentwürfe
zit.	zitiert
ZPUe	Zentralstelle für private Überspielrechte, München
ZSR	Zeitschrift für Schweizerisches Recht

§ 1. Einleitung:

Die Forderung nach Schutz der Interpretation des Schauspielers

“Erstlich sind die Komödianten arme Teufel, so ihr Leben dadurch gewinnen, zum andern macht die Komödie Freude, Freude bringt Gesundheit, Gesundheit Stärke, Stärke macht besser arbeiten, also sollten Sie es mehr gebieten als verbieten.”¹

Der Schauspieler, im Griechenland der Antike sozial geachtet und privilegiert², war durch die Jahrhunderte mehr oder weniger der Verachtung der Gesellschaft und der Rechtlosigkeit preisgegeben³. Der Satz: “Nehmt die Wäsche ab, die Komödianten kommen!” hat zwar seine Bedeutung eingebüsst, doch eine völlige Integration des Schauspielers in die Gesellschaft scheint auch bis heute nicht gelungen zu sein⁴.

Die immer grössere kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung, die der Schauspieler durch neue Gestaltungsformen des Theaters und die fortschreitende Entwicklung der Medientechnik gewinnt, zwingt zu der Frage, ob es gerechtfertigt sei, dem Schauspieler die Verbotsrechte und Vergütungsansprüche, die kraft Urheberrecht dem Urheber zustehen, gänzlich zu verweigern, obwohl gerade seine Leistung oft den Erfolg eines Werkes ausmacht und der Urheber davon profitiert. Heute, da die neuen audio-visuellen Systeme (das sog. “Kassettenfernsehen”)⁵ eine unbeschränkte Verwertung von Filmen zulassen, sollten die Rechtsbeziehungen des Schauspielers zu seinem Vertragspartner und Dritten im Hinblick auf die Verwertung seiner Interpretation neu überdacht werden. Ist der Schauspieler rechtlich geschützt gegen die ohne seine Erlaubnis erfolgte Festlegung seiner unmittelbar erbrachten Interpretation? Hat er das Recht, seinem Vertragspartner und Dritten die Verwertung der erlaubten Festlegung zu verbieten? Oder darf er bei unerlaubter Verwer-

1 Mit diesen Worten protestierte Elisabeth Charlotte von der Pfalz gegen ein Theaterverbot im Jahre 1698 (zit. von Herta Polheim, in: So wurde noch nie ein Theater eröffnet, Basel 1975, S. 190).

2 Das erklärt sich aus dem religiösen Charakter des griechischen antiken Theaters, dem Dionysoskult (vgl. Berthold, S. 119).

3 Einen geschichtlichen Überblick enthält die Darstellung von Rehbinder, Rechtsgeschichte, S. 87 ff.

4 Neben eigenen Erfahrungen und Beobachtungen vermittelt diesen Eindruck der Rapport Clottu (S. 62): “Das gegenseitige Misstrauen ist geblieben.”

5 Vgl. zu Begriff und Problematik: Brugger, audio-visuelle Systeme, S. 9 ff.; Dünnwald, Medien, S. 1996 ff.; Roeber, Problematik, S. 311 ff.

tung Vergütungsansprüche geltend machen? Kann er sich gegen die mangelhafte technische oder die entstellte Wiedergabe seiner Interpretation wehren? Ist er berechtigt, die Nennung seines Namens zu verlangen? Diese zentralen Fragen bedürfen umsomehr einer erneuten Überprüfung, als die Schweiz die positive Regelung des Schutzes der Interpreten⁶, Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen in Angriff genommen hat⁷, die den Beitritt der Schweiz zum internationalen Rom-Abkommen⁸ ermöglichen soll. Die Vernehmlassung zum Vorentwurf der Expertenkommission hat ergeben, dass – soweit ein Leistungsschutz nicht überhaupt abgelehnt wird – Einigkeit besteht über das Schutzbedürfnis der Interpreten, während die Meinungen über die Ausgestaltung dieses Schutzes kontrovers sind⁹.

Geleitet vom Billigkeitsgedanken und den Forderungen der sozialen Wirklichkeit, soll in dieser Arbeit ein Schutz für die Interpretation des Schauspielers postuliert und dessen Berechtigung nachgewiesen werden. Es wird zu prüfen sein, ob das geltende Recht einen solchen Schutz gewährt oder wie er, falls ihn die geltenden Normen nicht vorsehen, auszugestalten wäre.

Doch bevor auf die Schutzbedürfnisse, Schutzbestimmungen und Schutzmöglichkeiten eingegangen werden kann, bedarf es der Klärung verschiedener für die Thematik wesentlicher Begriffe.

6 Zum Begriff des Interpreten vgl. § 2 B.

7 Vgl. Vorentwurf einer Expertenkommission zu einem Bundesgesetz über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen (Gesetz über die "Nachbarrechte") sowie über den Beitritt zum gleichnamigen Rom-Abkommen von 1961, Juli 1976. Im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit wird der Schutz der Tonträgerhersteller und der Sendeunternehmen nur im Zusammenhang mit der Kritik des VE und AE SVU in § 9 gestreift.

8 Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 26. Oktober 1961 (vgl. Nordemann/Vinck/Hertin, Internat. UR, S. 263 ff.).

9 Vgl. Vernehmlassung zum VE der Expertenkommission, AE SVU und die neuere Literatur: J.-H. Müller, S. 1 ff.; Nater, S. 1 ff.; Pedrazzini, S. 1 ff.; Perret, S. 199 ff.; Schneidinger, S. 1 ff.; Reh binder, Streit, S. 23 ff.; Geller, S. 11 ff.

1. Kapitel:

Analyse des geforderten Rechtsschutzes

§ 2. Terminologie

A. Der Begriff des Leistungsschutzes

Der Begriff "Leistungsschutz" wurde in der Rechtslehre der Dreissiger Jahre entwickelt¹⁰ und gilt heute als Sammelbezeichnung für die Rechte der Interpreten, der Tonträgerhersteller und der Sendeunternehmen bei Festlegung bzw. Überspielung und Verwertung ihrer "Leistungen"¹¹ sowie für die Rechte bei gewissen technischen Leistungen. In seiner spezifischen Ausgestaltung als "künstlerischer" Leistungsschutz bezeichnet er die Rechte der Interpreten, deren Darbietung Rechtfertigung und Objekt des Schutzes ist. Als gebräuchliche Synonyme erscheinen in der Literatur "Nachbarrechte"¹², "verwandte Schutzrechte"¹³ und "angrenzende Rechte"¹⁴, welche die Verwandtschaft des Leistungsschutzrechtes mit dem Urheberrecht sprachlich hervorheben, "eine Verwandtschaft, die durch den Stoff vermittelt und durch die Verflechtungen der Tätigkeiten und der Interessen realisiert ist"¹⁵: Am Anfang steht das Werk des Urhebers, der Interpret bietet dieses Werk dem Publikum dar. Solange seine Interpretation "flüchtig" ist, d.h. nicht festgelegt oder gesendet wird, erübrigt sich die Frage seines Schutzes, da es ihm überlassen bleibt, ob, wo und wann er sie erbringen will. Erst durch die Möglichkeit, diese interpretatorische Leistung zu materialisieren und beliebig zu wiederholen, ergibt sich — ähnlich wie beim Urheber nach Erfindung der Buchdruckerkunst im 15. Jahrhundert — das Bedürfnis nach einem Spezialschutz.

Das Leistungsschutzrecht des Interpreten enthält wie das Urheberrecht sowohl persönlichkeitsrechtliche als auch vermögensrechtliche Elemente¹⁶.

10 Als Erster hat Elster diesen Begriff eingeführt (vgl. Leistungsschutzrecht, S. 574 ff.).

11 Ob das Wort "Leistung" zur Kennzeichnung der Tätigkeiten der genannten Personen und Organisationen als brauchbar erscheint, ist heute irrelevant (vgl. Pedrazzini, S. 16).

12 Der Begriff "droits voisins du droit d'auteur" geht auf Ostertag zurück (vgl. Nouvelles propositions, S. 62 ff.), um die enge Verbindung der Leistungsschutzrechte mit dem Urheberrecht aufzuzeigen. Vgl. auch Ulmer (UVR, S. 15), nach dem die Leistungsschutzrechte mit den Urheberrechten eine Gruppe bilden, weil sie ihnen im Typus nachgebildet sind. A.M. ist Schneidinger (S. 103), der, um die technische Leistung mitzuerfassen, den Leistungsschutz als selbständiges Teilgebiet des Immaterialgüterrechts auffasst. Wiederum a.M. ist Troller, Holzweg, S. 24.

13 Vgl. dURG.

14 Ulmer, UVR, S. 428.

15 Pedrazzini, S. 16.

16 Ulmer, UVR, S. 428; derselbe, Rechtsschutz, S. 37; v. Gamm, URG, Einf. Rdnr. 36;

Beim Persönlichkeitsrecht stellt sich die Frage nach dem Schutz des Interpreten gegen eine mangelhafte technische oder entstellte Wiedergabe seiner Interpretation sowie nach dem Recht auf Namensnennung¹⁷. Beim Vermögensrecht steht zur Diskussion, inwieweit der Interpret an der Verwertung seiner Darbietung beteiligt werden soll und ob ihm Ausschliesslichkeitsrechte zu gewähren sind¹⁸.

B. Der Begriff des Interpreten

Im urheberrechtlichen Sprachgebrauch hat sich im Laufe der Entwicklung des künstlerischen Leistungsschutzes von allen Bezeichnungen des Schutzsubjektes¹⁹ der nichtssagende und im übrigen irreführende Begriff "ausübender Künstler" durchgesetzt. Irreführend deshalb, weil er auf Urheber und Leistungsschutzberechtigten gleichermassen zutrifft, denn jeder Künstler, ob Maler, Dichter, Sänger oder Schauspieler, "übt" seine Kunst "aus". Dem Begriff mangelt daher jegliche Abgrenzungs- und Unterscheidungskraft²⁰. Um einen verständlichen und prägnanten Rechtsbegriff zu finden, empfiehlt es sich, an das Objekt des künstlerischen Leistungsschutzes anzuknüpfen, an die Leistung²¹, und sich am Beispiel des Schauspielers²² zu vergegenwärtigen, worin sie besteht²³. Der Ausgangspunkt für die Schöpfung des Dramatikers

dURG §§ 83, 93; Flechsig, Leistungsintegrität, S. 8; Moll, Leistung, S. 74 ff.; anders VE und Rom-Abkommen, die keinen persönlichkeitsrechtlichen Schutz vorsehen (gleicher Ansicht ist auch Pedrazzini, S. 50).

17 Vgl. auch Papaconstandinou, S. 17 f.

18 Eingehend § 11 B. IV.

19 So finden sich etwa Bezeichnungen wie: ausführender, aufführender, nachschaffender, reproduzierender, wiedergebender, darbietender, nachgestaltender Künstler, Werkmittler, Darbietender, Interpret. Vgl. statt vieler: Dünnwald, Begriff, S. 49 ff.

20 Vgl. Dünnwald, Begriff, S. 56; J.-H. Müller, S. 14 ff.; Nater, S. 5 f. Die Bezeichnung des Rechtsträgers sollte m.E. geeignet sein, eine nicht zuletzt auch für den Laien verständliche und klare Abgrenzung zum Urheber zu erlauben. Es ist befremdlich, mit welcher Beharrlichkeit sich Juristen und Gerichte an einen offensichtlich missverständlichen und untauglichen Rechtsbegriff klammern, der auch durch ständige Wiederholung nicht zu einem sinnvollen Begriff wird (Dünnwald, Begriff, S. 56). Und ob ein Rechtsbegriff aufgrund seiner Farblosigkeit (Röber, S. 10 f., 64 ff., 79) und Üblichkeit (Papaconstandinou, S. 6; weitere Literatur: Haensel, Normalvertrag, S. 12; Wippermann, S. 5) verwendet werden sollte, lässt sich bezweifeln. Es wäre zu wünschen, dass der schweizerische Gesetzgeber vor Erlass eines Leistungsschutzgesetzes diesen Begriff noch einmal überdenkt.

21 Eigentliches Schutzobjekt ist die Leistung (vgl. Pedrazzini, S. 16).

22 Es versteht sich meiner Ansicht nach von selbst und bedarf keiner weiteren Erläuterung, dass der Schauspieler ein typischer Vertreter des Personenkreises des künstlerischen Leistungsschutzes ist. Wenn im folgenden von ihm die Rede ist, so steht er stellvertretend für den Interpreten. Der gesamte Personenkreis wird, sofern er überhaupt fest umgrenzt werden kann, in den §§ 9 ff. von Interesse sein.

23 Ausführlich § 3.

ist ein bestimmter Gedanke, eine Idee, die Analyse des Stückes durch den Schauspieler enthüllt diese Idee²⁴; und in der Verkörperung der Rolle wird sie schliesslich dem Zuschauer sinnlich wahrnehmbar gemacht. Der Schauspieler erschliesst dem Publikum durch Einsatz seiner Persönlichkeit als Ausdrucksmittel den Sinngehalt des Stückes und ermöglicht ihm, dem Publikum, mit seiner Interpretation²⁵ den Genuss²⁶ eines Werkes der Literatur und Kunst.

Wenn im folgenden zur Kennzeichnung des Trägers des künstlerischen Leistungsschutzrechtes der Begriff *Interpret* verwendet wird, so einmal deshalb, weil dieser Begriff an die Interpretation als charakteristisches Merkmal des künstlerischen Leistungsschutzes anknüpft, zum andern, weil er am ehesten geeignet erscheint, die enge Beziehung und Abhängigkeit der Trias: Urheber – Interpret – Publikum deutlich zu machen. Ausserdem entspricht die Bezeichnung Interpret dem allgemeinen Sprachgebrauch, wie uns beispielsweise Film-, Fernseh- und Theaterkritiken täglich beweisen²⁷.

§ 3. Der Schauspieler und seine Interpretation

A. Wesen und Funktion der Interpretation

I. Vorbemerkung

Grundlage des literarischen Werkes ist – wie schon erwähnt – die Idee. Um diese Idee der Umwelt mitzuteilen, bedient sich der Autor als Ausdrucksmittel des geschriebenen Wortes in Form eines Romans, eines Gedichtes, eines Dramas, eines Drehbuches. Während der Roman und das Gedicht dem Leser direkt zugänglich sind, bedürfen das Drama und das Drehbuch aufgrund ihrer Formgebung²⁸ und Bestimmung zur Enthüllung des Ideengehaltes einer weiteren Person, des Schauspielers. Er ist es, der mit seiner Interpretation dem Publikum Form und Inhalt des Werkes in zeitlichem Ablauf erschliesst.

24 Vgl. Stanislawski, S. 12.

25 Von lat. *interpretari* = erklären, deuten, übersetzen. Die synonyme Verwendung der Bezeichnung Interpretation, Darbietung bzw. Darstellung steht im Einklang mit der herrschenden Meinung (vgl. statt vieler: Dünnwald, Darbietung, S. 10 und die dort in Anm. 18, 21 angegebene Literatur; a.M. Hertin, Künstlerbegriff, S. 45).

26 Krause, Abgrenzung, S. 15; Moll, Leistung, S. 72; Pedrazzini, S. 17; Flechsig (Leistungsintegrität, S. 8) spricht von "Befriedigung des Kunstverlangens".

27 Ein weiterer Vorteil besteht nach Pedrazzini darin (S. 31), dass dieser Begriff es erlaubt, auch diejenigen zu erfassen, die einer Interpretation ebenfalls "ihre persönliche Note aufdrücken können", die Regisseure und Dirigenten.

28 Zur Formgebung vgl. statt vieler: Kummer, S. 8 ff.

II. Das Wesen der Interpretation

Das Thema, die Sprache, die Rolle gibt dem Schauspieler der Autor in seinem abgeschlossenen Werk. Der grosse Schauspieler, Regisseur und Bühnendepädagoge STANISLAWSKI hat das Verhältnis zwischen Autor, Schauspieler und Bühnengestalt einmal folgendermassen charakterisiert: Der Autor ist der zeugende Vater, von dem der Darsteller den Samen empfängt; die Bühnengestalt ist ein Kind der beiden²⁹. ZADEK, umstrittener "Theatermacher" des deutschsprachigen Raumes, sagt über die Darstellung des Schauspielers in ihrer Beziehung zum Werk des Autors: "Sprache auf der Bühne ist im Wesen anders als geschriebene Sprache, als Literatur. Geschriebene Sprache findet ihren Weg direkt zum Leser und zu seiner Phantasie, und keiner kann da vorprogrammieren, welche kuriosen Assoziationen jeder einzelne zu einem Satz von Goethe hat. Aber wenn der Schauspieler spricht, spricht er zwar Sätze, die jemand anders ihm vorgeschlagen hat, er lässt seine Phantasie anregen von Ideen und Worten eines andern, — aber was er dann spricht, ist sein Satz, gefüllt mit seinen Gedanken und Assoziationen"³⁰.

Worin besteht nun aber das Geheimnisvolle, das den Schauspieler schliesslich *seinen* Satz sprechen lässt, das, was HARTMANN als die "Realisation der Zwischenschicht des Dichtwerkes"³¹ bezeichnet? Um sich das Wesen der Interpretation des Schauspielers vergegenwärtigen zu können, ist es notwendig, etwas über seine Arbeit an der Rolle zu wissen. Schon SHAKESPEARE gab den Schauspielern durch seinen Hamlet den Auftrag, die Wahrheit darzustellen. Sie umfasst, genau genommen, vier Wahrheiten: Die Wahrheit der Empfindung, die Wahrheit der Zeit, die gesellschaftliche Wahrheit und die Wahrheit des Mediums (Bühne, Radio, Film und Fernsehen)³². Sie darzustellen,

29 Stanislawski, S. 20.

30 Zadek, S. 43.

31 Hartmann, S. 109.

32 Die Wahrheit der Empfindung, die gesellschaftliche Wahrheit und die Wahrheit der Bühne gehen nach Vallentin (in: Gaillard, S. 7 ff.) auf Shakespeare's Hamlet zurück. M.E. ist diesen drei Wahrheiten noch die Wahrheit der Zeit hinzuzufügen (vgl. § 3 A. II. a.E.). Was aber ist überhaupt Wahrheit, und vor allem: was ist Wirklichkeit? Es kommt nicht darauf an, dass der Schauspieler *die* Wirklichkeit der Rollengestalt nachahmt, denn *die* Wirklichkeit gibt es gar nicht, sondern Wirklichkeit entsteht ja immer aus den Umständen, aus der Konfrontation von Dingen und Menschen. Insofern liegt es beim Schauspieler zu bestimmen, wie die Wirklichkeit aussehen soll, auch wenn er dabei von Autor und Regisseur geleitet wird.

Innerhalb der von ihnen gezogenen Grenzen entscheidet er letztlich über den Sinn der Geschichte, der Gesellschaft, der Natur und der Dinge, die uns umgeben. Das erklärt auch, warum jede Interpretation eines Werkes anders ausfällt, naturgemäss anders ausfallen muss, weil jeder Schauspieler die Wirklichkeit aus seiner Persönlichkeit heraus anders sieht und folglich auch anders darstellt. Das ist ein völlig organischer Vorgang, der nichts mit Werktreue oder -untreue zu tun hat: Jeder Mensch ist in seine Umgebung eingebettet, in die Geschichte, in seine Zeit, seine Sprache, die sein Denken prägt, und deshalb lässt sich das Werk des Autors unter immer wieder anderen Voraus-

ist Aufgabe des Schauspielers. Dazu muss er das Werk des Autors in allen Einzelheiten kennen; er muss es in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Ensemble analysieren. So wird er zunächst Sekundärliteratur heranziehen, um die geschichtlichen, sozialen und religiösen Hintergründe sowohl des Autors als auch der Rollengestalt zu erforschen. Dann wendet er sich der Sprache, dem Wort zu. KORTNER hat einmal gesagt, man stelle nicht dar, wenn man einen Satz mit der logischen Betonung eines Wortes abspise. Ein Satz habe zwar ein Eigenleben, jedoch noch andere Funktionen. Er greife zurück auf schon Gesagtes oder gar auf Ungesagtes. Der Satz müsse auf seine Herkunft und ins Ungewisse weisen³³.

Das Wort innerhalb eines Satzgefüges kann Ergebnis eines langen inneren Vorgangs sein, das ein inneres Erlebnis abschliesst und ein neues Erlebnis erschliesst. Wo ist die Person, die hinter dem Wort steht? Der Schauspieler muss die Gestalt aus seiner Phantasie so aufbauen, wie er glaubt, dass sie in der Phantasie des Dichters oder Schriftstellers lebendig war, als er die Worte schrieb. Und *seine* Vorstellung von der Vorstellung des Dichters veranlasst den Schauspieler zu dem Gang, den Gesten, dem Tonfall und den Blicken der Phantasiegestalt.

Schwierigkeiten mit der Sprachform (Vers, Reim) überwindet er, indem er sich die Worte des Autors in seine eigene Sprache übersetzt, sie nachempfindet und diese Empfindung in die fremde Sprache transponiert, so dass der Satz, den er schliesslich spricht, tatsächlich etwas eigenes, *sein* Satz wird³⁴.

Je nach Darstellungsmedium ist der Umfang eines Werkes zeitlich beschränkt, bei der Bühne auf zwei bis drei Stunden, beim Film gar nur auf eine bis zwei Stunden. Nur für diese Zeit ist die Aufmerksamkeit des Zuschauers gegeben. Der Autor ist deshalb oft gezwungen, Vergangenes und Zukünftiges

setzungen erschliessen, weil die Person des Schauspielers (und selbstverständlich auch des Regisseurs) eine andere ist. Das ist gemeint, wenn Hamlet-Shakespeare von den Schauspielern fordert, "der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten" und als Massstab empfiehlt: "Lasst euer eigenes Urteil euren Meister sein". Diese Lehre ist heute noch genauso aktuell wie zur elisabethanischen Zeit. Kortner antwortete auf die Frage eines Schauspielschülers, wo denn der wirklich einzige "wahre Ausdruck" zu finden sei: "Schauen Sie sich kleine Kinder an, gehen Sie in den Zoo, beobachten Sie die Tiere, aber auch die Menschen, die die Tiere beobachten. Fahren Sie Strassenbahn, und suchen Sie in den Gesichtern der Fahrgäste. Gehen Sie zu Versammlungen, gehen Sie zum Boxkampf! Schauen Sie sich an, wie sich ein Boxer verhält, wenn ihn die Kräfte verlassen – überall da finden Sie einen wahren, menschlichen Ausdruck" (Landsittel, S. 62). Einem Laien mag dies unverständlich, vielleicht sogar lächerlich erscheinen; für einen Schauspieler ist die Beobachtung seiner Umgebung neben Talent und Technik die wichtigste Voraussetzung für seinen Beruf.

33 Landsittel, S. 37.

34 Man denke beispielsweise an Othellos Monolog. Das eigentümliche Pathos seiner Sprache zu treffen, ohne dass es lächerlich wirkt, die Spannung herzustellen zwischen dem, was auf der Oberfläche der sprachlichen Äusserung sichtbar wird, und dem, was unter dieser Oberfläche an Leidenschaft, Verzweiflung und Verlorenheit verborgen ist, bedarf einer lebendigen Empfindung, so, als sei das Geschilderte einem selbst und nicht der Rollengestalt zugestossen, und es setzt voraus, dass der Schauspieler die Sprache organisch in sich aufgenommen hat.

nur anzudeuten. Hier bedarf er der Hilfe des Schauspielers, und es ist dessen Aufgabe, die Illusion der Zeit zu schaffen, ohne Worte. Dazu muss er Erlebtes aus seinem Unterbewusstsein hervorholen und nacherleben, Nieerlebtes vorausahnen und zu seiner eigenen Empfindung machen. Damit ist keineswegs gemeint, dass der Schauspieler seine privaten Gefühle in die Rolle einbringt, sondern er lebt vielmehr das Erleben der Rollengestalt, mit der er sich identifiziert. Dieser Identifikation liegt die Rolle zugrunde, der er sich in der Verkörperung anzugleichen versucht. Er nimmt gleichsam ein zweites Ich in seine Persönlichkeit auf – er verwandelt sich. Er lebt auf zwei Ebenen³⁵.

Er geht, bewegt sich, spricht nicht mehr als der Schauspieler X, sondern als die von ihm verkörperte Rollengestalt. Aber er kontrolliert sie: Obwohl er sich mit der Rollengestalt identifiziert, hält eine Bewusstseinsschicht die Distanz zwischen seiner Persönlichkeit und der Rolle aufrecht. Diese Distanz ist notwendig; fehlte sie, so käme es zu einer Art Gefühlsinflation, d.h. zum Ausbruch ungesteuerter privater Gefühle und damit zum Verlust der Gefühls-echtheit³⁶.

Diese so verstandene Seinsidentität ist das Wesensmerkmal der Interpretation des Schauspielers und macht das Moment des Künstlerischen aus³⁷.

35 Plessner (S. 185) versteht darunter die "Abspaltung eines Selbst, das in der Rolle zu sein hat", eine Abspaltung, die dem Schauspieler aufgrund seiner Persönlichkeit auf verschiedene Weise möglich ist.

36 "Begrifflicherweise führt der Zuschauer die Ausdrucksmächtigkeit des Darstellers auf die Intensität seines Gefühls zurück, dem das Ausdrucksbild entspricht, vergisst aber dabei, dass hinter diesem Bild nicht das Gefühl, sondern die bildnerische Absicht des Schauspielers steht, der sich mit einer Figur in einer bestimmten Situation identifiziert, aber sie nicht einfach ist. Der Darsteller einer Rolle bleibt Träger einer Maske. Der Unterschied zum anonymen Maskenträger der 'Primitiven' liegt nur darin, dass seine Maske nicht aus Holz, sondern sein eigener Körper ist. Mit dem Fortfall der künstlerischen Maske wird der Leib selbst zum Kunstmittel" (Plessner, S. 184).

37 Ich bin weit davon entfernt, definieren zu wollen, was "Kunst" sei, denn wie es im Plattdeutschen so schön heisst: "Wat dem einen sin Uhl, is dem andern sin Nachti-gall", zumal das Urheberrecht auf dem Boden der Wertfreiheit steht. Aber ich halte es für opportun, das herauszustellen, was der schauspielerischen Tätigkeit normalerweise wesensimmanent ist, nämlich der Identitätswechsel (vgl. auch Dünnwald, Darbietung, S. 15 f., 24), so wie er nach dem Gesagten zu verstehen ist. Wenn verschiedene Autoren bestimmte Anforderungen an die Leistung des Interpreten stellen, wie z.B.: "selbständige künstlerische Leistung" (Nipperdey, Leistungsschutz, S. 6), "eine Leistung, die wesensmäßig Ausfluss der Persönlichkeit ist" (Pedrazzini, S. 27), "individuelle Leistung, individuelle Geistestätigkeit" (Hubmann, Schutz, S. 14), "eine Leistung, die den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit trägt", "eine menschliche Leistung, bei der in einzigartiger Weise die Persönlichkeit des Erbringers zum Ausdruck kommt" (Moll, Leistung, S. 71 ff.), so ist mit Gronarz (S. 11) daraus die einzig richtige Schlussfolgerung zu ziehen, welcher sagt: "Die unlösliche Verbindung der Interpretation mit der Persönlichkeit des darbietenden Künstlers hebt seine Leistung aus der Masse der nur gewerblichen Tätigkeiten heraus, macht sie zur Kunst", wobei er zu Recht betont, dass *Kunst* als Kategorisierungsbegriff und nicht als ästhetischer Begriff zu verstehen und deshalb jede Interpretation, unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität, einzubeziehen sei (vgl. auch Wippermann, S. 14). Wenn gesagt wurde, dass die Seinsidentität das Wesensmerkmal der Interpretation sei und das Moment des Künstlerischen aus-

III. Die Funktion der Interpretation

Bedürfnis und Ziel jedes Autors ist es, seine Gedanken mitzuteilen und mit seinem Werk, in dem diese Gedanken ihren Ausdruck und ihre Form gefunden haben, ein Publikum zu erreichen, zu dem er in eine Wechselbeziehung tritt. Unter dem Begriff *Publikum* wird nach dem Sprachgebrauch die Öffentlichkeit, die Allgemeinheit verstanden, die Leser-, Zuschauer- und Zuhörerschaft. Der Begriff *Öffentlichkeit* wird im urheberrechtlichen Schrifttum im allgemeinen definiert als jede Mehrheit von Personen, es sei denn, dieser Personenkreis sei von vornherein abgegrenzt oder die Personen durch persönliche Beziehungen zueinander oder mit dem Veranstalter verbunden³⁸. Schon HAENSEL hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die juristische Abstraktion der Öffentlichkeit nicht beachte, dass das Publikum eine – wie er es nennt – “im Miterleben der Dichtung zusammengewachsene Hörschaft” sei, dass es ohne Publikum keine Aufführung gebe, dass das Publikum für den Urheber “die Luft” bedeute, “ohne die kein Erdenwesen leben kann”³⁹. Das Publikum stellt sozusagen die “Zielgruppe” des Urhebers dar, für die sein Werk bestimmt ist, ohne die es sinnlos wäre. In dieser *Bestimmung* des Werkes liegt nach meiner Ansicht die zentrale Bedeutung, die eine Wechselbeziehung zwischen Urheber und Publikum bezweckt: Die innere Vorstellung, der Gedanke, die Idee eines Menschen in einem Werk wird durch Ausdrucksmittel auf einen anderen Menschen übertragen und verwandelt sich bei diesem erneut in eine gedankliche Vorstellung; es entsteht eine Beziehung zwischen diesen beiden, die im Ausstrahlen und Aufnehmen besteht⁴⁰. So tritt der Leser eines Romans durch die Worte als Ausdrucksmittel⁴¹ mit dem Geist des Verfassers in eine Wechselbeziehung, stimmt ihm zu oder lehnt ihn ab, setzt sich normalerweise mit dem Gelesenen auseinander. Am deutlichsten tritt diese Wechselbeziehung im Theater zutage, wo die Schauspieler, Material und Ausdrucksmittel zugleich, in direktem Kontakt zum Publikum stehen, wo der Zuschauer gleichsam zum “Mitspieler” wird, weil er aktiv an der Aufführung teilnimmt⁴²,

make, so ist damit gleichzeitig gemeint, dass die Interpretation in diesem Sinne künstlerisch sein muss (vgl. dazu auch LG Hamburg, GRUR 1976, S. 151 f.; Dünwald, Darbietung, S. 8 ff.; Gentz, Leistungsschutz, S. 328 ff.).

38 Ulmer, UVR, S. 188; Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 6; v. Gamm, URG, Rdnr. 7 zu § 6.

39 Haensel, Aufführung, S. 30, 36.

40 Schramm (S. 66) hat das Beispiel der Rundfunksendung angeführt: Jeder Mensch sei Sender und Empfänger. Das Sendegerät sende Ausdrucksmittel aus, welche die innere Vorstellung des sendenden Menschen wiedergeben. Der Empfänger des anderen Menschen empfangt diese Ausdrucksmittel, welche sich aus der körperlichen Materie wiederum in ein inneres Vorstellungsbild verwandeln.

41 Es handelt sich, um bei Schramms Bild zu bleiben, in diesem Fall um “direkten” Empfang.

42 Zu denken wäre etwa an die Produktionen der neuen Generation von Regisseuren wie Stein, Peymann, Flimm, Rudolph und Minks und extremer noch an die Inszenierungen von Ariane Mnouchkine oder die Verfilmung von The Rocky Horror Picture Show.

weil er, wie es in der Theatersprache heisst, "mitgeht". Dieses "Mitgehen", der Widerstand oder die Passivität des Publikums, ist auf der Bühne deutlich spürbar. Die Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum schafft, sobald sich der Vorhang geöffnet hat, die Atmosphäre, die für das Spiel der Schauspieler, das "Über-die-Rampe-kommen", so ausserordentlich wichtig ist. Von dieser Verbindung hängt es ab, ob die Aufführung zu dem wird, was PEY-MANN zu Recht vom Theater fordert, zu einem "Ereignis zwischen Menschen", "zwischen Schauspielern und Zuschauern", zu einem "Gemeinschaftserlebnis"⁴³. Es ist Aufgabe des Schauspielers und die Funktion seiner Interpretation, diese *Wechselbeziehung* zum Publikum und damit zum Autor und seinem Werk herzustellen.

Die Wechselbeziehung vermittelt dem Publikum immer einen Wert⁴⁴, der von Zerstreuung, Unterhaltung bis zur Anregung, zur Steigerung des Wohlbefindens und des Lebensgefühls reichen kann. Diesen Wert bezeichnen wir im allgemeinen als *Genuss*⁴⁵. Genuss ist hier im weitesten Sinne zu verstehen, nicht beschränkt auf das rein Kulinarische oder die Aufnahme von Genussmitteln; Genuss als Folgeerscheinung, als Resultat der Wechselbeziehung. Warum lesen wir ein Buch, gehen wir ins Theater, Kino oder sehen uns Fernsehfilme an? Gewiss, der Grund kann Langeweile sein oder das Bedürfnis, in Mussestunden "geniesserisch zu schwelgen"; aber es kann auch Interesse sein, Neugierde, Unruhe, der Drang, mehr zu erfahren über die Geschichte, die Gesellschaft, über uns selbst, und sich mit dieser Erfahrung auseinanderzusetzen, mit ihr zu wachsen — auch das ist Genuss.

Beim Roman wird die Wechselbeziehung zwischen Leser und Autor unmittelbar hergestellt, ist somit direkter Genuss ohne Werkvermittlung möglich. Schauspiel, Tragödie, Komödie und Drehbuch bedürfen hingegen aufgrund ihrer Formgebung und Bestimmung der sinnlichen Wahrnehmbarmachung durch den Schauspieler⁴⁶.

43 Interview mit Claus Peymann in: Der Spiegel Nr. 37, 1980, S. 191.

44 Im Wert ist als Gegenpol auch immer der Unwert enthalten (vgl. Hartmann, S. 5).

45 Vgl. Literaturangaben in Anm. 26.

46 Vgl. Schema § 3 A. III. a.E.; Pedrazzini, S. 17.

URHEBER — WERK — PUBLIKUM



WECHSELBEZIEHUNG

Primär für die Lektüre bestimmt:

Roman Publikum (Leser) — direkter Genuss ohne Werkvermittlung

Gedicht
usw.

Autor — Sprachwerk

Primär für die Bühne bzw. für den Film bestimmt:

Schauspiel — Schauspieler — Interpretation
Tragödie
Komödie
Drehbuch
usw.

Interpretationsformen:
Vortrag
Aufführung

— Publikum — direkter Genuss durch Werkvermittlung
(Zuschauer, Zuhörer)

Verwertungsformen:
unmittelbare Verwertung
= sog. Erstverwertung
mittelbare Verwertung
= sog. Zweitverwertung

B. Die Verwendungsmöglichkeiten der Interpretation

Das urheberrechtliche Schrifttum unterscheidet zwischen Interpretation und Auswertung der Interpretation⁴⁷.

I. Die Interpretationsformen

Das Werk kann dem Publikum durch den Vortrag oder die Aufführung dargebracht werden. Unter *Vortrag* wird die persönliche und öffentliche⁴⁸ Darbietung eines Sprachwerkes⁴⁹ verstanden, also das Vorlesen, Rezitieren und Deklamieren eines literarischen Werkes. Wird ein Musikwerk öffentlich dargeboten oder ein Werk Bühnenmässig, d.h. in bewegtem Spiel⁵⁰, dargestellt, so spricht man von *Aufführung*.

II. Die unmittelbare Verwertung der Interpretation (sog. Erstverwertung)

Bei der unmittelbaren Verwertung wird die "lebendige" Darbietung, die unmittelbare Interpretation⁵¹ durch Lautsprecher oder ähnliche technische Übermittlungseinrichtungen ausserhalb des Ortes, wo sie stattfindet, öffentlich wiedergegeben, auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegt, gesendet (Live-Sendung) und öffentlich mitgeteilt. Es ist demnach zu unterscheiden zwischen:

- a) Öffentlicher Wiedergabe der unmittelbaren Darbietung durch Lautsprecher oder ähnliche technische Übermittlungseinrichtungen ausserhalb des Ortes, wo sie stattfindet;
- b) Festlegung bzw. Aufzeichnung⁵² der Interpretation durch Herstellung von Ton-, Bild- oder Tonbildträgern (Filmband, Schallplatte usw.);

47 Vgl. dURG §§ 74–78; Dünwald, Darbietung, S. 5; Pedrazzini, S. 32 ff.; Ulmer, UVR, S. 198 ff.

48 Zum Kriterium der Öffentlichkeit meint Dünwald (Inhalt, S. 105), es seien nicht nur die unmittelbar öffentlichen Darbietungen, sondern auch die mittelbar öffentlichen Darbietungen (Studioproduktionen) im Wege der Analogie einzubeziehen, da sie sich in gleichem Mass an die Öffentlichkeit richten.

49 A.M. Krause, Abgrenzung, S. 15; vgl. auch Haensel, Aufführung, S. 156.

50 In der Darstellung eines Handlungsgeschehens, an dem der Zuschauer miterlebend teilhat, wobei das bewegte Spiel auch von Marionetten oder Puppen ausgeführt werden kann (vgl. Möhring/Nicolini, URG, Anm. 7 b zu § 19; Haensel, Aufführung, S. 31).

51 Boden, Zwangslizenz, S. 146 ff.; Lamberti, S. 268.

52 Bei der Fernsehaufzeichnung einer Interpretation unterscheidet man die ephemere Festlegung, d.h. die Erstaufnahme einer Darbietung, die nicht im Hinblick auf dauernde Benutzung, sondern aus sendetechnischen Gründen (Verschiebung der Sendung,

- c) Live-Sendung⁵³, d.h. die Direktübertragung (z.B. einer Show aus dem Fernsehstudio) und deren öffentliche Mitteilung, d.h. die drahtlose oder drahtgebundene Übernahme der Sendung durch Übertragungsmittel⁵⁴.

II. Die mittelbare Verwertung der Interpretation (sog. Zweitverwertung)

Von mittelbarer Verwertung ist zu sprechen, wenn die bereits fixierte Interpretation vervielfältigt⁵⁵ wird. Es handelt sich um:

- a) Die öffentliche Wiedergabe der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung;

sog. zeitversetzte Sendung) vorgenommen und nach der Sendung gelöscht wird (vgl. Weimann, S. 27; Pedrazzini, S. 39), von der Aufzeichnung zur Archivierung und der Aufzeichnung im eigentlichen Sinn, der Festlegung zwecks Sendung, der sog. Ton- und Bildkonservensendung (Weimann, S. 28).

- 53 Ausführlich zum Begriff der Sendung: Weimann, S. 25 ff.; Brugger, Filmverwertung, S. 15; Krause, Fernsehsendung, S. 346; Ulmer UVR, S. 203 f. Hier ist nur soviel zu sagen, dass die Sendung durch Rundfunk und Fernsehen als eine besondere Nutzungsart der Darbietung zu verstehen ist. Der Begriff der Sendung wird in doppeltem Sinn verwandt: Einmal für die Sendetätigkeit, das Ausstrahlen der Wellen, und zum andern für das Sendegut. Von rechtlicher Relevanz ist in unserem Zusammenhang nur die Sendetätigkeit.

- 54 Die Weitersendung erfolgt durch sog. Umsetzer (Rebroadcasting- oder Relaisstationen), die Weiterverbreitung durch Kabel (vgl. ausführlich: Stern, S. 31 ff.; Klinter, S. 179 ff.). Hier ist anzufügen, dass es gegenwärtig als umstritten gilt, ob die Weiterverbreitung der Sendung durch Kabel als (urheberrechtlich irrelevanter) Übermittlungsvorgang oder als Weitersendung im Sinne des Urheberrechts zu qualifizieren ist. (Zur Problematik des Kabel- und Satellitenfernsehens vgl.: Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1, 2 zu § 20; OGH Wien, in: GRUR AIT 1975, S. 68 ff.; Walter, S. 707 ff.; Neufischer, S. 67 ff.; Lenk, S. 135 ff.; Dittrich, Kabelfernsehen, S. 381 ff.; Nordemann/Vinck/Hertin, Internat. UR, Rdnr. 20–31 zu Art. 3 RA; Rehbindner, Satellitenfernsehen, S. 359 ff.). Der Begriff der öffentlichen Mitteilung soll in dieser Arbeit sowohl auf die Weitersendung als auch auf die Weiterverbreitung Anwendung finden.

- 55 Im Urheberrecht wird unter Vervielfältigung sowohl die Festlegung, als auch deren Vervielfältigung verstanden (in der vorliegenden Untersuchung umfasst dieser Begriff demnach die Erst- und die Zweitverwertung). Pedrazzini (S. 35) grenzt dagegen die Festlegung von der Vervielfältigung ab. Den Begriff der Festlegung definiert er dahingehend, dass jede interpretatorische Leistung dann als festgelegt gilt, "wenn durch technische Mittel die jederzeitige Wiederholung des Leistungsergebnisses, also der Interpretation, ermöglicht wird. Die technische Wiedergabe ersetzt dann die erneute eigentliche Leistung" (S. 34 f.). Eine Vervielfältigung ist seiner Ansicht nach erst möglich, wenn die Interpretation fixiert ist. Er unterscheidet zwischen primärer Vervielfältigung (= Vervielfältigung der festgelegten Interpretation) und sekundärer Vervielfältigung (= Vervielfältigung der Primären Vervielfältigungsexemplare). Mit der Festlegung der Interpretation ist diese aber bereits vervielfältigt, da die unmittelbare Interpretation selbst nicht erneut erbracht werden muss. Deshalb erscheint das Festhalten an dem Oberbegriff der Vervielfältigung und den Unterbegriffen der Erst- und Zweitverwertung weniger kompliziert.

- b) die Vervielfältigung der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung, d.h. die Herstellung weiterer Ton-, Bild- oder Tonbildträger aufgrund der Festlegungsexemplare;
- c) die Sendung und öffentliche Mitteilung der festgelegten und gesendeten Darbietung.

§ 4. Versuch einer rechtlichen Lokalisierung der schauspielerischen Tätigkeit

Nachdem festgestellt wurde, worin Wesen und Funktion der Interpretation des Schauspielers bestehen und welche Verwendungsmöglichkeiten es für sie gibt, bildet Gegenstand der folgenden Untersuchung die Frage ihrer rechtlichen Einordnung. Welchem Gebiet unserer Rechtsordnung ist die schauspielerische Tätigkeit nach Wesen und Funktion zuzuweisen, welches Rechtsgebiet ist für den oben postulierten Schutz des Schauspielers in Betracht zu ziehen⁵⁶?

A. Der Schauspieler im Rahmen des Urheberrechts

I. Das urheberrechtlich relevante Werk

1. Keine Definition des Werkbegriffs im geltenden URG

Das Urheberrecht ist ein Sonderschutzrecht und stellt eine Ausnahmeerscheinung auf dem Gebiet des freien Wettbewerbs dar, weil es dem Berechtigten ein zeitlich befristetes Monopolrecht gewährt⁵⁷. Um diese Ausnahme vom Grundsatz des freien Wettbewerbs gerechtfertigt erscheinen zu lassen und des Schutzes teilhaftig zu werden, bedarf es der Erfüllung gewisser Voraussetzungen.

Voraussetzung des urheberrechtlichen Sonderschutzes, welcher einem Rechtssubjekt, dem sog. Urheber, zugeordnet wird, ist das urheberrechtlich relevante Werk. Der urheberrechtliche Werkbegriff ist bis heute umstritten. Dies muss nicht erstaunen, denn der Phantasie sind bekanntlich keine Grenzen gesetzt, weshalb sich eine Definition des Werkes als schwierig und eine abschliessende Enumeration der Werkkategorien für ein Urheberrechtsgesetz als

⁵⁶ Solange der Meinungsstreit in der juristischen Literatur anhält, ist ein erneutes Eingehen auf diese Frage nicht müssig.

⁵⁷ So Larese, Unterwegs, S. 44.

ungeeignet erweist. Die für die Schweiz geltenden Gesetze, das schweizerische URG (Art. 1), die RBUE (Art. 2) und das WUA (Art. I), verzichten denn auch auf eine Legaldefinition des Begriffes "Werk der Literatur und Kunst" und führen stattdessen mögliche urheberrechtliche Kategorien und Werke exemplifikatorisch auf⁵⁸. Der VE II URG stellt dagegen in Art. 1 Abs. 1 die aus Lehre und Rechtsprechung gewonnenen Schutzvoraussetzungen des Werkes auf⁵⁹ und gibt in Abs. 2 eine (ebenfalls nicht abschliessende) beispielhafte Aufzählung schutzfähiger Werke.

Kann zwar aufgrund der Vielfalt des immer wieder neuen Tatsachenmaterials kein vollständig klarer und einheitlicher Werkbegriff gefunden werden, so lassen sich doch einige von Lehre und Rechtsprechung entwickelte und zum Teil im VE II URG festgelegte Kriterien zur Charakterisierung des Werkes herauschälen⁶⁰.

2. Die wesentlichen Schutzvoraussetzungen des urheberrechtlich relevanten Werkes

a) Die Idee

Schutzvoraussetzung ist zunächst, dass dem Werk eine "gedankliche Vorstellung"⁶¹, ein "geistiger Gehalt"⁶², eine Idee zugrundeliegt, die je nach Werkart unterschiedlich umschrieben werden kann⁶³. Erforderlich ist, dass dieser Gedanke, diese Idee nicht in blosser Anregung oder Anweisung besteht, sondern in sich als individuell anzusehen, diese (und nur diese) ganz besondere "Art und Weise des Darstellens" ist⁶⁴, man denke etwa an bestimmte Wort- und Tonfolgen, Farbkompositionen usw.

58 URG Art. 1 Abs. 2 spricht als Merkmal für sämtliche Werkkategorien von der "eigenartigen Schöpfung"; vgl. auch Heim, S. 17 f., 53 ff.; Schenk, S. 17 f.; Girth, S. 1 ff. Einen Überblick über die aktuelle Entwicklung innerhalb der schweizerischen Urheberrechtsreform gibt Larese, Revision, S. 362 ff.

59 So lautet VE II URG Art. 1 Abs. 1: "Werke im Sinne dieses Gesetzes sind, ohne Rücksicht auf Wert und Zweck, Schöpfungen im Gebiet der Literatur und Kunst, sofern sie einen individuellen Charakter aufweisen."

60 Auf eine ausführliche Behandlung der verschiedenen Theorien zum Werkbegriff soll in dieser Arbeit mit Rücksicht auf die Thematik verzichtet werden. Ich verweise auf die in Anm. 58 angegebene Literatur.

61 Kummer, S. 5 f., 80.

62 Girth, S. 2, 20; BGE 77 II 379; Troller (Kurzlehrbuch, S. 12) spricht ganz allgemein vom "ästhetischen Gehalt" des Werkes, wobei er ästhetisch im Sinne von sinnlich wahrnehmbar versteht.

63 Hubmann (UVR, § 12 II.1.) fordert einen "geistigen Inhalt", gleichgültig, "ob es sich um einen begrifflichen Inhalt, wie bei Sprachwerken, um einen anschaulichen, wie bei Kunstwerken, um einen nur durch Hören erfassbaren, wie bei Werken der Tonkunst oder um einen sonstigen Inhalt des Vorstellungs- und Gemütslebens handelt."

64 Vgl. Kummer, S. 6 und Beispiele S. 53.

b) Die Konkretisierung der Idee

Weitere Schutzvoraussetzung ist, dass die gedankliche Vorstellung mitgeteilt, d.h. durch irgendein Ausdrucksmittel Dritten sinnlich wahrnehmbar gemacht wird⁶⁵. Eine Festlegung ist nicht notwendig, es sei denn, die gedankliche Vorstellung kann ihrer Natur nach nur durch die Festlegung mitteilbar gemacht werden, wie etwa ein Bild. Eine Vollendung wird ebenfalls nicht verlangt, sofern in dem bereits vorhandenen Werkteil, der Skizze, dem Fragment, eine gedankliche Vorstellung ausgedrückt ist⁶⁶.

c) Die menschliche Schöpfung

Art. 1 Abs. 1 VE II URG hält ausdrücklich an der menschlichen Schöpfung als Schutzvoraussetzung fest, d.h. ein Erzeugnis muss, um Werkqualität zu erreichen, das "konkrete Ergebnis einer schöpferischen Leistung" sein⁶⁷. Rein maschinelle Erzeugnisse und die berühmte Föhrenwurzel scheiden vom Schutz aus⁶⁸. Es liegt in Sinn und Zweck des Urheberrechts, nur denjenigen zu schützen, der eine zumindest entstehungsmässige Verbindung zu seinem Werk nachweisen kann, andernfalls sich zwingend die Frage stellt, worin eigentlich noch der Grund für den urheberrechtlichen Sonderschutz bestehen soll⁶⁹. Festzuhalten bleibt also, dass nur jene Gebilde geschützt werden sollen, die das Ergebnis menschlichen Schaffens sind.

d) Die Originalität

Das Bundesgericht hatte in einem neueren Urteil⁷⁰ als Voraussetzung des urheberrechtlichen Sonderschutzes die "eigenartige Geistesschöpfung von individuellem Gepräge" genannt, die gekennzeichnet ist durch ein gewisses Mass an "Originalität und Individualität". Zu diesen Begriffen haben schon KUMMER und in der Folge TROLLER⁷¹ festgestellt, dass in unserer ent-

65 "Erst wenn der Dichter seine Verse hinsagt und der Choreograph seine Pantomime vorzeigt, tut sich das Werk ändern kund, tritt es in die zwischenmenschlichen Beziehungen ein und kann vom Recht zu Ordnenes werden" (Kummer, S. 7); vgl. auch Ulmer, UVR, S. 114.

66 Kummer, S. 78; Schenk, S. 42 f.; Girth, S. 3; Ulmer, UVR, S. 117.

67 Vgl. Erläuterungen zum VE II URG, S. 3; BGE 100 II 171 spricht von der "schöpferischen Idee".

68 A.M. insbesondere Kummer (S. 103) und Girth (S. 39 ff.); vgl. aber auch Heim (S. 50) und Schenk (S. 118 ff.), welche die aleatorische Computergraphik in den urheberrechtlichen Schutz einbeziehen wollen.

69 Vgl. auch Larese, Unterwegs, S. 50.

70 BGE 101 II 105.

71 Kummer, S. 35 f.; Troller, Kurzlehrbuch, S. 75.

persönlichen Zeit die Werke in der Regel selten durch die Persönlichkeit des Urhebers geprägt sind, dass sie aber in dem Sinne individuellen Charakters sind, als sie in genau derselben Form von keiner anderen Person geschaffen werden könnten, dass die Individualität an ihnen selbst erkennbar ist. Diese Einsicht hatte zur Folge, dass die in Lehre und Rechtsprechung vordem entwickelten Kriterien zur Charakterisierung des Werkes wie etwa "persönliche geistige Schöpfung"⁷², "das Werk als Ausdrucksform des individuellen Geistes"⁷³, "eigenartige Geistesschöpfung von individuellem Gepräge"⁷⁴, "eigenpersönliche originelle Schöpfung"⁷⁵ im Zuge der Vorbereitungen zum neuen schweizerischen Urheberrechtsgesetz der Mindestvoraussetzung der "Schöpfung" mit "individuellem Charakter"⁷⁶ gewichen sind, wobei die Individualität der "statistischen Einmaligkeit" entsprechen soll, eine Begriffsbestimmung, die auf KUMMER zurückgeht⁷⁷. In den Erläuterungen zum VE II URG wird dazu ausgeführt⁷⁸, notwendige und ausreichende Schutzvoraussetzung sei der individuelle Charakter des Werkes selbst, unabhängig von der persönlichen Prägung durch den Urheber⁷⁹; es sei Sache des Richters, von Fall zu Fall die geeigneten Auslegungskriterien zu finden, um zu entscheiden, ob das Werk einen individuellen Charakter aufweise; er dürfe dabei aber nicht auf Wert und

72 Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 3–5 zu § 2.; v. Gamm, URG, Rdnr. 4 zu § 2; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 2 zu § 1, Anm. 10 zu § 2.

73 Hubmann, UVR, § 6 I.

74 BGE 101 II 105.

75 Troller, IG Bd. I, S. 422.

76 VE II URG Art. 1 Abs. 1.

77 Zur Individualität im Sinne Kummers (vgl. S. 30 ff., 80) sei nur soviel gesagt, dass sie sich vom bisherigen Verständnis des Begriffes der Individualität insofern abhebt, als sie keine künstlerischen Qualitätsanforderungen stellt, wie etwa Ulmer (UVR, S. 114, 119), der eine qualifizierte Individualität vertritt, die eine geistige Leistung voraussetzt, bei der persönliche Züge zur Entfaltung kommen und bei der sich ein Werk von der Masse alltäglicher Gebilde abheben muss, was gemäss Kummer (S. 31) ein verstecktes Werturteil bedeutet. Auch wer "Originalität" (so noch Troller, in: IG Bd. I, S. 448: "Die Originalität des Werkes ist seine unentbehrliche Eigenschaft") oder eine "geistige Schöpfung" (so das dURG § 2) verlange, unterziehe das Werk einem Werturteil.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Kummerschen und dem bisherigen Individualitätsverständnis besteht darin, dass Kummer das Werk vom Menschen als Schöpfer gelöst hat und somit auch "ready made" und "objets trouvés" schutzfähig sein sollen (vgl. Kummer, S. 103 ff.). Hierin ist ihm der VE II URG nicht gefolgt (vgl. Troller, Vorentwurf, S. 19, 34).

78 Erläuterungen zum VE II URG, S. 3 f.

79 In der Vernehmlassung zu Art. 1 Abs. 1 VE II URG (vgl. Vernehmlassung zum VE II URG, Juli 1976, S. 41 ff.) wurde von einigen Verbänden kritisiert, dass die persönliche Beziehung zwischen Urheber und Werk sehr wohl ein Merkmal des Sonderschutzes des Urheberrechts darstelle weshalb die Formulierung des § 2 Abs. 2 dURG "eigenpersönliche geistige Schöpfung" oder "persönliche geistige Schöpfung" vorzuziehen sei. Auch Larese (Unterwegs, S. 50 f.) betont, dass die Voraussetzung des "eigenpersönlichen Gepräges" erhalten bleiben müsse, andernfalls nicht einzusehen sei, weshalb der Urheber "unauflöslich" mit seinem Werk verbunden bleiben solle.

Zweck des Werkes abstellen. Die Wert- und Zweckfreiheit⁸⁰ in der Beurteilung eines Werkes birgt eine Einsicht, die Folgeerscheinung der allgemeinen oben skizzierten Entwicklung ist. Sie resultiert aus der Erkenntnis, dass "Kunst" immer eine subjektive Angelegenheit ist. Es steht dem Juristen nicht an, die Position eines Kunstkritikers einzunehmen⁸¹. Ganz ohne Werturteile wird man aber auch bei der Ermittlung des "individuellen Charakters" eines Werkes nicht auskommen können, denn der Richter, der die Individualität im gegebenen Fall festzustellen hat, "zählt" nicht – wie bei der Ermittlung der statistischen Einmaligkeit im Sinne der Statistik – sondern er "vergleicht"⁸². Damit ist gesagt, dass die statistische Einmaligkeit allein nicht ausreicht, um ein Gebilde als individuell erscheinen zu lassen⁸³. Sie ist zwar ein wichtiges Kriterium des urheberrechtlichen Sonderschutzes, aber auch die anderen Schutzvoraussetzungen müssen erfüllt sein.

Es wurde der Versuch gemacht, die wesentlichen Elemente des Werkbegriffs, wie sie sich aus Lehre und Rechtsprechung entwickelt haben, zu erläutern. Ausgehend von Wesen und Funktion der Interpretation des Schauspielers wird im folgenden zu prüfen sein, ob die schauspielerische Tätigkeit den genannten Schutzvoraussetzungen entspricht und damit als urheberrechtlich relevantes Werk zu betrachten ist.

II. Der Schauspieler als Urheber bzw. Miturheber

Der Schutz der Tätigkeit des Schauspielers wäre unproblematisch, wenn seine Leistung als Werk im Sinne des Urheberrechts qualifiziert werden

80 "Der Zweck, dem ein Werk dient, ist nach einem allgemein anerkannten urheberrechtlichen Grundsatz nicht zu beachten" (vgl. Troller, IG Bd. I, S. 417). "Die Zweckfreiheit ist durchgehende Eigenschaft des urheberrechtlich Schutzbaren", d.h. das Werk muss insofern zweckfrei sein, "als es nicht im Dienst eines bestimmten Zweckes steht, der es genau so und nicht anders ausfallen lässt" (Kummer, S. 70 ff., 80). Girth (S. 20, Anm. 113) versteht darunter Zweckfreiheit im Sinne von Freiheit, keinem oder irgendeinem Zweck zu dienen.

81 Vgl. Larese, Unterwegs, S. 48.

82 Girth, S. 34.

83 Im weiteren ist damit auch gesagt, dass die Individualität nicht mit der statistischen Einmaligkeit gleichgesetzt werden kann. "Sie stehen im gleichen Abhängigkeitsverhältnis wie Originalität und Individualität. Der synonyme Gebrauch der beiden Begriffe würde eine unzulässige Vereinfachung der Kummerschen Theorie bedeuten" (Girth, S. 22 f.); dies im Gegensatz zu Troller (IG Bd. I, S. 466), Schneidinger (S. 11) und Nater (S. 39). Letzterer macht zwar die Einschränkung, dass Individualität, Originalität und statistische Einmaligkeit, nicht mit einer künstlerischen Beurteilung verknüpft, alle dasselbe meinen: Singularität. Aber auch das ist nicht richtig, denn man kann m.E. aus Begriffen nicht ausklammern, was ihnen wesensimmanent ist. Im übrigen gewinnt die Definition des Werkbegriffes mit dem Abstellen auf das Kriterium der Singularität keineswegs an Klarheit, da dieser Begriff mehrdeutig ist, indem er nicht nur im Sinne von Einmaligkeit, sondern auch in der Bedeutung von einzelner Erscheinung, Seltenheit, Besonderheit verstanden wird und demnach nicht von vornherein mit den oben genannten Begriffen gleichgesetzt werden kann. Er ist deshalb zu vermeiden.

könnte. Es hat – verursacht durch die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung und die sozialen Bedingungen der Interpreten – seit Beginn der Diskussion um den Künstlerschutz immer wieder Versuche gegeben, einen Urheberrechtsschutz für den Interpreten zu begründen⁸⁴, wobei insbesondere HARTMANN⁸⁵ Schichtenlehre herangezogen wurde⁸⁶. Nach HARTMANN wird zwischen die Dichtung und den Leser eine zweite Kunst eingeschaltet, die Schauspielkunst. Der Schauspieler setzt die Worte des Dichters in die Realität um, eine Realisation, die “nicht das Werk des Dichters, sondern das des Mimen” ist, und schafft dadurch etwas Neues, was HARTMANN mit “Zwischenschicht” bezeichnet. “Ihm, dem Darsteller, fällt die ganze Gestaltung des sinnlich auffassbaren Details zu. Er hat freie Hand in den unzähligen Einzelheiten unwägbarer Art. Er rückt zum Mitgestalter des Werkes, ja geradezu zum Mitdichter auf. Er ist in seiner Weise und in seinen Grenzen auch reproduzierender Künstler. Und das besagt es, dass seine Leistung echte, schöpferische Kunst ist”⁸⁷. Es kann nach den vorn gemachten Ausführungen⁸⁸ HARTMANN darin zugestimmt werden, dass durch die Interpretation einer Rolle eine neue “Seinsschicht” des Werkes entsteht⁸⁹, die auf den Schauspieler zurückgeht, etwas statistisch Einmaliges in dem Sinne, dass ein anderer Schauspieler diese Rolle niemals gleich darstellen könnte. Aber es ist dennoch nicht zu übersehen, dass die Grundlage für dieses Schaffen der Autor in seinem abgeschlossenen Werk gibt. Seiner Idee, seinen in Worten mitgeteilten Gedanken, die den Rahmen für das Werk abgesteckt haben, muss sich der Schauspieler unterordnen. Innerhalb dieser Grenzen⁹⁰ hat er allerdings die Möglichkeit, mit seiner Person als Ausdrucksmittel, die Worte des Dichters frei zu interpretieren, aber eben: Seine Interpretationsfreiheit ist durch den Autor (und nicht zuletzt auch durch den Regisseur) begrenzt. Die Schlussfolgerung HARTMANNs, der Schauspieler rücke zum “Mitdichter” auf und seine Leistung sei deshalb “echte schöpferische Kunst”, ist für die Rechtswissenschaft abzulehnen. Nun weist aber WIPPERMANN⁹¹ zu Recht darauf hin, dass sich die Frage stellt, ob man unter Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der Gebie-

84 Zuletzt: Heim, S. 84 ff.; Furkel, S. 29 ff.; Troller, Holzweg, S. 63 ff. Die reichhaltige Literatur zu diesem Meinungsstreit soll im Rahmen dieser Arbeit nur im Sinne einer Auswahl angegeben werden.

84 Hartmann, S. 108 ff.

86 Vgl. Troller, Holzweg, S. 63 ff.; Hirsch Ballin, Schutzrechte, S. 320 ff.

87 Hartmann, S. 109.

88 Vgl. § 3.

89 Vgl. auch Wippermann, S. 20.

90 Jeder, der sich jemals als Schauspieler versucht oder Bühnenproben beigeht hat, wird wissen, dass diese Grenzen eng gezogen sind (insofern irrt sich auch Heim [S. 85], der die Interpretation als Werk geschützt sehen will). Es versteht sich von selbst, dass, wenn Regisseur und/oder Schauspieler wesentliche Änderungen des Textes vornehmen, diese veränderte Fassung als Bearbeitung Urheberrechtsschutz genießt (z.B. Zadeks “Othello”).

91 Wippermann, S. 20, Anm. 2.

te der Philosophie und des Rechts auf dem einen Gebiet die schöpferische Qualität der künstlerischen Leistung bejahen, auf dem anderen aber verneinen kann. Dies erscheint durchaus möglich, da in den verschiedenen Wissenschaftszweigen der Begriff "Schöpfung" unterschiedlich definiert wird. Der Jurist kann die von Philosophie und Kunstwissenschaft gewonnenen Ergebnisse benutzen, muss aber auch andere, der Rechtswissenschaft entsprechende Wesensmerkmale erarbeiten. Und ein solchermassen erarbeitetes Wesenselement des urheberrechtlichen Werkbegriffes ist bei der Schauspielkunst – man mag sie noch so hoch bewerten – nicht gegeben: Der dem Werk zugrundeliegende Gedanke hat seinen Ursprung nicht im Schauspieler, sondern im Autor. Das Wesen der individuellen Schöpfung liegt im statistisch einmaligen Gedanken, der seine Entstehung im Urheber hat und von diesem in einer bestimmten Art und Weise der Umwelt mitgeteilt wird; dass er beim Drama, Drehbuch usw. des Schauspielers als Ausdrucksmittel bedarf, macht dessen Leistung noch nicht zu einer Schöpfung im Sinne des Urheberrechts. Der Schauspieler ist "Werkmittler"⁹²; er versetzt sich in die Vorstellungen des Autors, um dessen Gedanken beim Publikum wiedererstehen zu lassen⁹³. Er mag insoweit, von der Schauspielkunst her gesehen, "schöpferisch" sein, als er in Zusammenarbeit mit Regisseur und Ensemble die Tatsachen und Ereignisse eines Stückes bewertet, in ihnen den verborgenen, inneren Sinn sucht und das, was ihm der Autor gegeben hat, auf seine Art und durch seine Gefühle ergänzt und verkörpert, um so die Linie für die psychologische Entwicklung der Rollengestalt zu schaffen. Aber er kann nicht "Schöpfer" im Sinne des Urheberrechts, nicht Urheber des zu interpretierenden Werkes sein, weil die Grundidee des Stückes nicht auf ihn zurückgeht und er an der Grundform keine Änderungen vornimmt.

III. Der Schauspieler als Bearbeiter

Wegen der engen Beziehung der schauspielerischen Tätigkeit zum Werk wurde die Behauptung aufgestellt, der Schauspieler sei als Urheber bzw. Miturheber nicht des zugrundeliegenden Werkes, sondern der Interpretation anzusehen⁹⁴. Seine rechtliche Stellung wäre demnach die eines Bearbeiters gemäss Art. 4 Abs. 1 Ziff. 2 URG⁹⁵. Als Argument für diese These wird die

92 Dieser Begriff geht zurück auf Schmieder, Werkmittler, S. 3 ff.

93 Vgl. vorn § 3 A. III.

94 Vgl. beispielsweise Furkel, S. 36 ff.; Heim, S. 88.

95 Vgl. auch Art. 2 VE II URG, welcher in Abs. 1 die Schutzvoraussetzungen aufstellt: "Wird ein neues Werk unter Verwendung eines oder mehrerer bestehender Werke derart geschaffen, dass die verwendeten Werke in ihrem individuellen Charakter erkennbar bleiben, so ist es ein Werk zweiter Hand", und in Art. 2 Abs. 2 als Beispiele "Übersetzungen, Variationen, Bearbeitungen" nennt.

Tätigkeit des Schauspielers mit der des Übersetzers verglichen und die Gemeinsamkeit darin gesehen, dass Schauspieler wie Übersetzer an einem bereits vorgegebenen Werk schaffen. So vertritt FURKEL⁹⁶ die Ansicht: “L’acteur et le traducteur sont des serveurs, des intermédiaires dont la tâche est non de créer mais de recréer; recréer, pour le traducteur, c’est restituer au texte son âme, et pour l’acteur restituer aux personnages et au texte leur vérité.”

Nach TROLLER liegt ein Werk zweiter Hand vor, “wenn ein Urheber sein Werk zum Teil einem schon bestehenden entnimmt und diese Elemente mit neuen, von ihm geschaffenen verbindet”, “sofern es neben dem Originalwerk als statistisch einmalig erscheint. Er bearbeitet das Originalwerk und schafft seines nicht von Grund auf neu”^{97,98}. Die Interpretation des Schauspielers ist nun in der Tat statistisch einmalig in dem Sinne, als ein anderer Schauspieler die Rolle niemals gleich darstellen könnte. Aber es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Grundidee und Grundform des Werkes (weil vom Autor schon so gedacht) in ihrer statistischen Einmaligkeit nicht verändert werden⁹⁹, dass der Schauspieler ihnen vielmehr durch seine Verkörperung der Rollengestalt Leben gibt, ein vorbestehendes Werk sinnlich wahrnehmbar macht. Er hält sich in der Regel an das Originalwerk und schafft folglich kein Werk zweiter Hand¹⁰⁰.

Der Übersetzer dagegen verändert das Originalwerk, indem er durch die Übertragung in eine andere Sprache am Wort selbst arbeitet, in dieser anderen Sprache neu “dichtet”. Bedingt durch die Eigengesetzlichkeit der fremden Sprache, schafft er eigene statistisch einmalige Wortfolgen und Satzkombina-

96 Furkel, S. 39.

97 Troller, Kurzlehrbuch, S. 81.

98 Vgl. dazu auch Ulmer, UVR, S. 138 ff.; Hubmann, UVR, § 17; Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 23; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 2 zu § 3, Anm. 2 zu § 23.

99 A.M. Schmieder (Werkmittler, S. 33 f.): “Der ausführende Künstler dagegen ‘verändert’ ganz bewusst und legitim die Schriftform, indem er dem Werk die lebendige Form gibt, wie sie – zugegebenermaßen – *in ganz ähnlicher Weise dem Schöpfer vorgeschwebt hat*” (Hervorhebung durch die Verfasserin). “Was aber nur in der Phantasie des Schöpfers und noch gar nicht in Wirklichkeit vorhanden ist, kann auch nicht ‘unverändert’ wiedergegeben werden. Der ausübende Künstler formt also das Werk in ganz ähnlichem Sinne neu wie der Übersetzer: Beide versuchen an Hand des Urtextes zu ergründen, was das Werk besagt, was sein Schöpfer ausdrücken wollte und bemühen sich darum, das so verstandene Werk in einem neuen Ausdrucksmittel nachzuvollziehen.” Bei dieser Ansicht ist zweierlei zu beanstanden: Erstens existiert die Grundform nicht in der Phantasie des Schöpfers, sondern ist von diesem bereits im Originalwerk schriftlich festgelegt worden, und der Schauspieler setzt diese Schriftform mit seiner Person als Ausdrucksmittel in die Wirklichkeit um; zweitens wählt der Übersetzer kein neues Ausdrucksmittel, sondern bleibt in der Urform.

100 So die herrschende Lehre (vgl. statt vieler Flechsig [Leistungsintegrität, S. 27]: “Die Leistung des ausübenden Künstlers ist nicht Werkschöpfung, sondern Werkvermittlung”; Nater [S. 40 ff.], der in seiner Beurteilung allerdings weniger vom Wesen der Darbietung als vom Problem der Monopolisierung und Praktikabilität ausgeht. A.M. insbesondere Troller, IG Bd. I, S. 500 ff. und Holzweg, S. 63 ff.).

tionen, und darin besteht die Umgestaltung des ursprünglichen Werkes. Der Übersetzer ist also nicht "Werkmittler" wie der Schauspieler, sondern Nachschöpfer. Seine Tätigkeit kann folglich mit der des Schauspielers nicht gleichgesetzt werden. Die schauspielerische Leistung ist wesensmässig nur dann der Tätigkeit des Übersetzers ähnlich, wenn der Schauspieler, was nicht selten vorkommt, zusammen mit dem Regisseur wesentliche Textänderungen am Originalwerk vornimmt und damit eine veränderte Fassung von eigener Individualität entsteht. Diese neue Fassung geniesst als Werk zweiter Hand im Sinne von Art. 4 Abs. 1 Ziff. 2 URG Urheberrechtsschutz. Schauspieler und Regisseur erhalten ein Miturheberrecht an der Bearbeitung.

IV. Der Filmschauspieler als Miturheber im besonderen

Der Film¹⁰¹ ist gemäss Art. 1 Abs. 2 URG ein Werk im Sinne des Urheberrechts¹⁰². Aber das Gesetz sagt nicht ausdrücklich, wer Urheber des Filmwerks sei¹⁰³. Um den schöpferischen Gehalt der Werkbeiträge zu ermitteln, wurden zwei Methoden entwickelt: die "Fall-Methodik", nach der die schöpferische Qualität eines Beitrags von Fall zu Fall unter Anwendung des Grundsatzes der Schaffungswahrheit beurteilt wird, und die "Kategorien-Methodik", wonach die Bestimmung der schöpferischen Mitwirkung an der Herstellung des Filmwerks aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufskategorie von Filmschaffenden erfolgt¹⁰⁴. Aus der Überlegung, dass in der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll, ob die Tätigkeit des Filmschauspielers in der Regel als schöpferisch im Sinne des Urheberrechts zu bewerten ist, könnte der Anwendung der "Kategorien-Methodik" der Vorzug gegeben werden. Für diese spricht in der Tat, dass die Werkbeiträge der einzelnen Filmschaffenden entsprechend ihrer Funktion etwa gleichbleibende charakteristische Merkmale aufweisen. Bei Anwendung der "Fall-Methodik" müssen die schöpferischen Leistungen für jeden konkreten Fall nach Fertigstellung des Films neu ermittelt werden¹⁰⁵. Nun stellt sich die Frage der Urheberschaft aber meist erst bei der Verwertung des Filmwerks, und es ist fraglich, ob die

101 Hier ist in erster Linie an den Spielfilm gedacht.

102 Vgl. auch Art. 1 Abs. 2 VE II URG: "... Filmwerke und Werke, die durch ein ähnliches Verfahren hervorgebracht sind." Zwar wurde in den Erläuterungen zum VE II URG nicht erklärt, wie diese Werke mit ähnlichem Verfahren von den Filmwerken abzugrenzen sind, es ist aber zu vermuten, dass diese Formulierung gewählt wurde, um zukünftige technische Neuerungen mit zu erfassen. Heute werden zu diesen Werken zweifelsohne die Fernsehwerke gezählt.

103 Auch nach Art. 9 VE II URG ist generell "Urheber die natürliche Person, die das Werk geschaffen hat".

104 Bohr, S. 15 und die dort angegebene Literatur.

105 Vgl. Bohr, S. 16; a.M. Herzog, S. 15.

Anwendung der "Kategorien-Methodik" allein weiterhilft. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufsgruppe von Filmschaffenden kann sich im Streitfall sicherlich als nützlich erweisen, aber grundsätzlich sollte der Filmurheber nach seinem tatsächlichen schöpferischen Beitrag bei der Herstellung des Films ausfindig gemacht werden¹⁰⁶.

Um entscheiden zu können, ob dem Filmdarsteller ein Urheberrecht am Filmwerk zukommt, ist es zunächst notwendig, einen kurzen Blick auf den Herstellungsvorgang eines Filmwerks zu werfen. Vorstufen des Films sind das Filmexposé (kurze Schilderung des Handlungsgeschehens, das den im Exposé skizzierten Inhalt in Gestalt einer Bilderfolge festlegt und bereits Wortdialoge enthält)¹⁰⁷ und schliesslich das Drehbuch, das die vollständige Konzeption der gesamten Filmgestaltung enthält (Bild-, Dialog- und Geräuschartitur)¹⁰⁸. Sie sind als vorbestehende Schriftwerke geschützt¹⁰⁹.

Nach herrschender Auffassung entsteht das Filmwerk nicht schon mit der Abfassung des Drehbuches, sondern erst durch die Dreharbeiten und den Schnitt (Montage). "Die schöpferische Leistung liegt in der Verschmelzung der bei der Verfilmung benutzten Werke zu einer Einheit und ihrer Umwandlung ins Bildliche¹¹⁰." Im Vordergrund des Filmwerkes steht demnach immer die Bildkomposition, die, um Werkqualität erreichen zu können, den üblichen Schutzvoraussetzungen entsprechen muss¹¹¹.

Filmurheber sind "diejenigen Personen, die schöpferisch bei der Herstellung des Filmwerkes mitwirken. Nur wer Beiträge zur Gestaltung der Bild- und Tonfolge bei den Dreharbeiten oder beim Schnitt leistet"¹¹², die Schöpfungen mit individuellem Charakter sind, erwirbt ein Urheberrecht am Filmwerk. Damit erhebt sich die Kernfrage: Erbringt der Filmschauspieler eine schöpferische Leistung? Durch die Interpretation seiner Rolle wirkt er – im Gegensatz zum Bühnendarsteller – direkt an der Entstehung eines Werkes, des Spielfilms, mit¹¹³. Diese Tatsache allein vermag seinen Beitrag allerdings noch nicht als Schöpfung zu qualifizieren. FURKEL sieht die schöpferische Leistung des Filmdarstellers in seiner Gestaltungsfreiheit bezüglich der Rolle, der er

106 Vgl. auch Hubmann, UVR, § 22 I. 1. b); Pedrazzini, S. 29.

107 Iros, S. 41; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 2 zu § 88; Bohr, S. 5, 17 ff.

108 Vgl. Breloer, S. 23 ff.

109 Es würde zu weit führen, im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen, ob das Drehbuch ein schöpferischer Bestandteil des Filmwerks ist oder ob es als vorbestehendes Werk gesondert geschützt werden soll oder beides zutrifft. Die Grundsatzfrage, ob nur eine Person Urheber des Filmwerks sein solle (monistische Theorie) oder ob mehrere Urheber in Betracht zu ziehen sind (pluralistische Theorie), ist zugunsten der Annahme eines Miturheberrechts gelöst worden (vgl. Hubmann, UVR, § 22 I. 3).

110 Hubmann, UVR, § 16 II. 3. b); Troller, IG Bd. I, S. 186; Ulmer, UVR, S. 135.

111 Vgl. vorn § 4 A. I. 2.

112 Vgl. statt vieler: Hubmann, UVR, § 22 I. 3.; Werhahn, Streitfragen, S. 45.

113 Furkels Behauptung (S. 30), "l'oeuvre cinématographique n'existe pas avant l'intervention des acteurs", ist dahingehend zu korrigieren, dass der Film – im Gegensatz zur Bühne – sehr wohl ohne Schauspieler auskommen kann (z.B. Naturfilme, Dokumentarfilme, Trickfilme usw.).

seine Persönlichkeit unverwechselbar aufprägt, und folgert daraus ein Miturheberrecht des Schauspielers am Filmwerk¹¹⁴. Es ist sicher richtig, dass zwei Schauspieler dieselbe Rolle unter demselben Regisseur unterschiedlich darstellen, der Rollengestalt mit ihrer ganz spezifischen Persönlichkeit Ausdruck geben. Das ist, wie ausgeführt wurde¹¹⁵, ein Wesensmerkmal der Interpretation. Aber es wurde weiter vorn¹¹⁶ dargelegt, dass dem Schauspieler kein Urheber- bzw. Miturheberrecht zukommt, weil er in seiner Interpretationsfreiheit durch den Autor und den Regisseur begrenzt ist. Auch der Film-darsteller ist in seinen Gestaltungsmöglichkeiten durch den Drehbuchautor und den Regisseur eingeengt. Diese Begrenzung wird noch durch ein zusätzliches Kriterium verstärkt: Die Filmkunst ist in erster Linie die Kunst des Bildes. Im Film ist der Schauspieler, wie alle sichtbaren Dinge, Material der filmischen Bildsprache. Das Filmbild benutzt ihn, arbeitet mit ihm. Es nimmt den Darsteller, wie es ihn braucht, und es nimmt von ihm, was es braucht¹¹⁷. Er wird nicht einfach als Träger des Ausdrucks, den er selbst hat oder spielt, gefilmt, sondern ihm wird durch bestimmte Einstellung, Licht, Kameraführung und Schnitt ein neuer Ausdruck verliehen. Das bedeutet, dass nicht der Schauspieler den Film, sondern der Film ihn beherrscht. Bleibt da noch Raum für schöpferische Gestaltung durch den Schauspieler? Dem Schauspieler sind vielmehr durch die Eigengesetzlichkeit des Films, durch das Drehbuch und insbesondere durch den Regisseur als künstlerischem Oberleiter, der alle Phasen des Herstellungsvorgangs mit weitgehender Ideenfreiheit überwacht¹¹⁸ und an dessen Weisungen der Schauspieler in der Regel gebunden ist, Grenzen gesetzt, die die Möglichkeit einer schöpferischen Interpretation ausschliessen. An dieser begrenzten Gestaltungsfreiheit vermag weder die unbestrittene Tatsache, dass die schauspielerische Leistung oft den künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg eines Films ausmacht, etwas zu ändern, noch das Argument, dass das Filmwerk ohne die Interpretation des Filmdarstellers gar nicht denkbar wäre¹¹⁹.

Daher ist der herrschenden Lehre zu folgen, wonach dem Filmschauspieler kein Urheberrecht am Filmwerk zukommt¹²⁰.

114 Furkel, S. 33.

115 Vgl. vorn § 3.

116 Vgl. § 4 A. II.

117 Schmidt/Schmalenbach/Bächlin, S. 23; Herzog, S. 16.

118 Herzog (S. 43 ff.) spricht sich in Anlehnung an die herrschende Lehre für ein Urheberrecht des Regisseurs aus; ebenso Bohr, S. 25.

119 So Furkel, S. 33.

120 Vgl. Werhahn, Tonfilm, S. 19; Movsessian, S. 226, 230; Herzog, S. 56; Bohr, S. 104; Ulmer, UVR, S. 181, 428 ff.; Hubmann, UVR, § 16 II. 5.; a.M. insbesondere Troller, Holzweg, S. 64 ff.; Heim, S. 84 ff.; Furkel, S. 33 f. Ausgenommen ist der Fall, wo der Schauspieler durch Improvisation während der Dreharbeiten einen schöpferischen Beitrag erbringt. Man denke etwa an Filme von Klaus Lemcke (z.B. "amore"). In diesem Fall erwirbt der Schauspieler ein Miturheberrecht am Filmwerk. (Vgl.

V. Die Bedeutung von Art. 4 Abs. 2 URG

Der Vollständigkeit halber sei hier noch Art. 4 Abs. 2 URG erwähnt, der von einigen Autoren zur Begründung eines Urheberrechts der Interpreten herangezogen wird¹²¹. Er lautet:

“Wird ein literarisches oder musikalisches Werk durch persönliche Betätigung von Ausübenden auf Instrumente übertragen, die dazu dienen, es mechanisch vorzutragen oder aufzuführen, so ist diese Übertragung als eine unter den Schutz des Gesetzes fallende Wiedergabe anzusehen.”

Diese Bestimmung könnte dahingehend ausgelegt werden, dass dem Schauspieler, der bei einer Plattenaufnahme als Sänger, Erzähler, Interpret der Rolle eines Hörspiels usw. mitwirkt, ein Urheberrecht zustehe¹²². STERN bemerkt aber richtig, dass sich diese Auslegung heute¹²³ nicht mehr aufrecht erhalten liesse, und stützt sich dabei auf die einhellige Meinung der deutschen und schweizerischen Literatur und Rechtsprechung¹²⁴. Insbesondere BGE 87 II 332 f. betont ausdrücklich, dass Art. 4 Abs. 2 URG dem ausübenden Künstler keinerlei Rechte verschaffe, sondern sich ausschliesslich auf den Plattenhersteller beziehe. Art. 4 Abs. 2 URG hat darnach keinen urheberrechtlichen, sondern vielmehr wettbewerbsrechtlichen Charakter¹²⁵ und kann zur Begründung eines Urheberrechtsschutzes des Schauspielers nicht herangezogen werden.

VI. Ergebnis

Nach diesen Ausführungen kann in der Interpretation des Schauspielers kein urheberrechtlich relevanter Vorgang erblickt werden, auch wenn sie der schöpferischen Leistung des Urhebers nahesteht, weil sie ebenfalls eine künstlerische Leistung ist¹²⁶.

Hubmann, Filmrecht, S. 16; derselbe, UVR, § 22 I. 3.; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 7a zu § 89).

121 So von: Troller, Holzweg, S. 90; Heim, S. 88; Nater, S. 73. Nater (S. 74) lehnt ein Urheberrecht des Interpreten prinzipiell ab, stellt aber andererseits die Behauptung auf, Art. 4 Abs. 2 URG sei auf den bei einer Plattenaufnahme mitwirkenden Darbietenden anzuwenden. Vgl. zu dieser Problematik auch Stern, S. 89 ff. und die dort angegebene umfangreiche deutsche Literatur zu dem Art. 4 Abs. 2 URG entsprechenden § 2 Abs. 2 LUG; Vischer, S. 267; Streuli, Abkommen, S. 57; BGE 87 II 332 f.

122 So Nater, S. 74; Heim, S. 88.

123 Vgl. dagegen BGE 62 II 243 ff., wo das Bundesgericht noch die Auffassung vertrat, dass den ausübenden Künstlern, deren Leistung auf Tonträger aufgenommen wird, nach Art. 4 Abs. 2 URG ein Urheberrecht zukomme.

124 Stern, S. 90 und die dort in Anm. 24 angeführte Literatur.

125 Vgl. auch BGE 85 II 431; Stern, S. 91; Rehbinder, Streit, S. 24.

126 So führt Nipperdey (Leistungsschutz, S. 39) aus: “Eine Übereinstimmung” (mit der Tätigkeit des Urhebers) “liegt darin, dass beide eine künstlerische Leistung er-

Der Konstruktion eines dem Schauspieler zustehenden Urheberrechts auf dem Umweg über Art. 4 Abs. 2 URG ist durch die Rechtsprechung des Bundesgerichts und durch die Doktrin der Boden entzogen. Nach geltendem schweizerischem Recht steht dem Schauspieler ein Schutz im Rahmen des Urheberrechts nicht zu.

B. Der Schauspieler im Rahmen des Arbeitsrechts

“Das Arbeitsrecht regelt als Sonderrecht den sozialen Tatbestand der abhängigen Arbeit”¹²⁷, der Arbeit, die fremdbestimmt geleistet wird. Es ordnet die Rechtsbeziehungen zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber innerhalb eines Arbeitsverhältnisses.

Teilweise wird in der Literatur die Ansicht vertreten, die Tätigkeit des Interpreten, mithin auch des Schauspielers, sei im Rahmen des Arbeitsrechts zu schützen¹²⁸. Diese Meinungen gehen von der Prämisse aus, die künstlerische Leistung sei nicht mehr als ein gewöhnliches Arbeitsergebnis¹²⁹, an dem der Arbeitgeber ein originäres Recht erwerbe, gemäss der Lehre vom Recht am Arbeitsergebnis¹³⁰, wonach der das finanzielle Risiko tragende Arbeitgeber an der im Arbeitsverhältnis erbrachten Leistung berechtigt sein soll. Dem ist folgendes entgegenzuhalten: Die schauspielerische Leistung ist durch Wesensmerkmale gekennzeichnet¹³¹, die sie von der gewöhnlichen Arbeitsleistung

bringen. Jedoch ist diese Leistung, mag sie auch künstlerisch auf gleichmässig hohem Niveau stehen, wesensmässig verschieden: Während der Urheber ein neues Werk schafft, erschöpft sich die Leistung des ausübenden Künstlers darin, dieses Werk wiederzugeben. Dabei ist allerdings der Urheber in der Regel auf den ausübenden Künstler angewiesen. Aber diese gewisse Abhängigkeit kann doch nicht den wesensmässigen Unterschied verdecken, der darin besteht, dass die Schöpfung des Urhebers etwas einmalig Neues ist.”

127 Rehbindner, Arbeitsrecht, S. 17.

128 Schulze, Künstler, S. 35; Goldbaum, S. 30, 67; ausführlich mit Literaturhinweisen: Papaconstantinou, S. 33 ff.; Nater, S. 21 f., 50 ff.

129 So zuletzt Nater (S. 94 f.), der die künstlerische Leistung “nicht länger als kunstwissenschaftlich verklärtes und damit als ein nach urheberrechtlichen Prinzipien zu behandelndes Produkt” sehen will, “sondern schlicht als ein Arbeitsergebnis, das sehr wohl ausschliesslich dem Arbeitgeber gehören kann”. Vgl. dazu die Besprechung von Rolf Dünwald (in: UFITA Bd. 84, 1979, S. 358), welcher Nater vorhält, dass er selbst den “Schutzgegenstand, die Darbietung, von vornherein der urheberrechtlichen Nachbarschaft vollständig entzieht, indem er die Werkwiedergabe eines urheberrechtsfähigen Werks und die künstlerische Form derselben als Begriffsvoraussetzungen eliminiert. Dann aber ist die Loslösung von Urheberrechtsprinzipien nicht die Konsequenz aus einer Analyse bestehender Normen, Entscheidungen oder Gesetzesvorschläge, sondern schlicht die Prämisse der eigenen Arbeit des Verfassers. Wer den Schutz der künstlerischen Werkwiedergabe, wie er vom Rom-Abkommen vorgezeichnet und nunmehr in 21 Staaten normiert worden ist, in ein allgemeines Recht am Ergebnis einer Arbeitsleistung ummünzt, stellt sich a priori ausserhalb des Urheberrechts”. Dem ist m.E. nichts hinzuzufügen.

130 Rehbindner, Arbeitsergebnis, S. 125 ff.

131 Vgl. vorn § 3 A. II.

unterscheiden. Das ihr innewohnende künstlerische Element und ihre Funktion¹³² schaffen ein ganz spezifisches Verhältnis des Schauspielers zu seiner Interpretation einerseits sowie zum Publikum, der Öffentlichkeit, andererseits. Das Verhältnis des Schauspielers zur Gesellschaft unterscheidet sich in seiner Bedeutung von dem eines gewöhnlichen Arbeitnehmers: Das ist darin begründet, dass der Schauspieler auf ganz spezifische Weise mit Kunst befasst ist. Von den zwei Funktionen der Kunst, Schöpfung und Vermittlung, Kunst als Idee und Kunst als Kommunikation dieser Idee¹³³, übt er die der Kommunikation aus. Er verwirklicht damit – wie noch nachzuweisen sein wird – einen persönlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Wert.

Darüberhinaus rücken Wesen und Funktion der künstlerischen Leistung sie in die Nähe des Urheberrechts, was die Anwendung urheberrechtlicher Prinzipien als gerechtfertigt erscheinen lässt¹³⁴.

Die Interpretation des Schauspielers enthält – wie die schöpferische Leistung des Urhebers – vermögensrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Elemente¹³⁵, wobei das “droit moral”¹³⁶ des Schauspielers Ausfluss seiner unverwechselbar in der Interpretation ausgedrückten Persönlichkeit ist. Das “droit moral” ist auch bei Abtretung der Verwertungsrechte unübertragbar. Entsprechend der persönlichkeitsrechtlichen Grundlage entstehen die Rechte an der Interpretation in der Person des Schauspielers, und ein vollständiger Übergang dieser Rechte auf den Arbeitgeber ist deshalb nicht möglich¹³⁷. Grundsätzlich ändert ein Arbeits- oder Dienstvertrag also nichts am originären Rechtserwerb durch den Schauspieler¹³⁸.

Erweist sich das Arbeitsrecht schon wegen der Natur der künstlerischen Darbietung für eine Regelung derselben ungeeignet, so versagt es vollends, wenn die Interpretation des Schauspielers ohne sein Wissen – oder gegen seinen Willen – auf Ton-, Bild- oder Tonbildträger festgelegt wird, da in diesem Fall das vom Arbeitsrecht vorausgesetzte Arbeitsverhältnis gar nicht existiert.

Ergebnis: Ein Schutz des Schauspielers allein im Rahmen des Arbeitsrechts ist abzulehnen, weil sich die Interpretation ihrer Natur nach nicht für eine

132 Vgl. vorn § 3 A. III.

133 John Loring/Marian Goodman, in: *Multiples*, Berlin 1974, S. 26.

134 Ulmer, UVR, S. 428; Flechsig, Leistungsintegrität, S. 12 f., 26; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 1 zu § 83; Moll, Leistung, S. 74 f.; v. Gamm, Rdnr. 2 zu § 73, Rdnr. 1 zu § 83.

135 Vgl. Ulmers Lehre von Einheit und Wesen des Urheberrechts (UVR, S. 100 ff.). Seine monistische Theorie geht von einem einheitlichen Recht aus: Es ist der einheitliche Stamm, aus dem sich, nach dem Bild eines Baumes, sämtliche Einzelbefugnisse wie ein Geäst sowohl aus der einen als auch aus der anderen (Rechts-) Wurzel ergeben.

136 Schon Elster (Internat. Schutzrecht, S. 68) hatte 1941 erkannt, dass es der “persönlichkeitsrechtliche Kern” ist, der die künstlerische Leistung von der reinen Arbeitsleistung abhebt.

137 Moll, Leistung, S. 75; Flechsig, Leistungsintegrität, S. 12 f.

138 Vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 79.

arbeitsrechtliche Regelung eignet und zudem die unerlaubte Verwendung der Darbietung durch Dritte vom Arbeitsrecht nicht erfasst wird.

C. Der Schauspieler hinsichtlich der Begründung neuer Rechtskategorien

Es wurde der Nachweis erbracht, dass die Interpretation des Schauspielers weder vom Urheberrecht noch vom Arbeitsrecht vollständig erfasst wird. Sie ist vielmehr eine künstlerische Leistung, die nach einem überwiegenden Teil der Lehre aufgrund ihrer Eigentümlichkeiten eines eigenen, einheitlichen Schutzes bedarf¹³⁹.

Dieser Schutz ist seinem Wesen nach "Leistungsschutz", weil die Interpretation Rechtfertigung und Objekt des Schutzes ist. Der Ruf nach einer gesetzlichen Regelung des künstlerischen Leistungsschutzes hat seinen Ursprung in der Erfindung und Entwicklung technischer Mittel, die Verwendungsmöglichkeiten der Interpretation erlauben, ohne dass diese selbst noch einmal erbracht werden muss. Diese neuen technischen Möglichkeiten haben einen starken Einfluss auf das kulturelle, wirtschaftliche und politische Leben eines Staates und wegen der "'Grenzenlosigkeit' entsprechender Kommunikationen" auch auf das internationale Zusammenleben¹⁴⁰. (Man vergegenwärtige sich nur die im wahrsten Sinne des Wortes "grenzenlosen" Möglichkeiten, die das Kabel- und das Satellitenfernsehen bieten¹⁴¹.) Die Konsequenzen liegen für den Schauspieler in erster Linie in der Schmälerung seiner Beschäftigungsmöglichkeiten und in dem gestörten Verhältnis zwischen der Verwertung seiner Leistung und seiner Gage. Die Rechtsordnung ist daher aufgerufen, Lösungen der auftretenden Fragen zu suchen. Dabei hat sich der Gesetzgeber im wesentlichen nach den tatsächlichen Verhältnissen und Bedürfnissen auszurichten.

Es ist Aufgabe der folgenden Untersuchung zu prüfen, ob ein Schutzbedürfnis des Schauspielers tatsächlich gegeben ist und ob das geltende Recht einen befriedigenden Schutz gewährt. Dann nämlich würde sich die Schaffung eines speziellen Leistungsschutzgesetzes als unnötig erweisen. Bleibt aber ein ungeschützter Bereich, so müssen entsprechende Schutzbestimmungen gefunden werden.

139 Dieser Schutz ist in der BRD in den §§ 73 ff. dURG verankert. Für die Schweiz vgl.: Moll, Leistungsschutz, S. 134 ff.; derselbe, Leistung, S. 71 ff.; Vischer, S. 259 ff.; J.-H. Müller, S. 1 ff.; Pedrazzini, S. 1 ff.; Schneidinger, S. 1 ff.; Perret, S. 199 ff.; Troller, Holzweg, S. 63 ff.; Streuli, Gelegenheitsschriften, S. 1 ff.; Nater, S. 1 ff. Eine Übersicht über den Stand der Leistungsschutzrechtsentwicklung in der Schweiz findet sich bei Rehbindler, Streit, S. 23 ff.

140 Vgl. von Rauscher auf Weeg, S. 311.

141 Vgl. Blackout im Patschenkino, in: Der Spiegel, Nr. 41, 1979, S. 180 ff.

§ 5. Das Schutzbedürfnis des Schauspielers

Das Recht ordnet die zwischenmenschlichen Beziehungen, welche “durch die beteiligten Menschen (die Rechtssubjekte) und die menschlichen Handlungen, die Unterlassungen und die Dinge, auf die der Wille der Beteiligten gerichtet ist (die Rechtsobjekte), gekennzeichnet”¹⁴² sind. Die Rechtsordnung versucht, unter dem Gesichtspunkt der Gerechtigkeit tatsächliche Verhältnisse zu ordnen, und ihr Weg ist weitgehend auf den Schutz von Interessen der Rechtssubjekte ausgerichtet¹⁴³. Nach PEDRAZZINI ist dieser Schutz “aber vorwiegend ein mittelbarer – Vermittlungselemente sind die Güter, materieller oder immaterieller Natur”. Jedes materielle Gut sei grundsätzlich dazu geeignet, diesen Schutz durch Eigentumszuweisung zu vermitteln, wobei der Wertgehalt des Gutes irrelevant sei, weil der Schutz die konkrete Sache nie überschreite. Beim immateriellen Gut dagegen gehe “der vermittelte Schutz über die einzelne, das Gut verkörpernde Sache hinaus” und bedeute “insbesondere Schutz gegen Vervielfältigung des Gutes in seiner genussverschaffenden Konkretisierung”. Dieser Schutz sei aber nur dann legitim, wenn das Gut nicht schon jedermann zur Verfügung stehe, also nicht Gemeingut sei. “Das Gut muss also, um Schutz genießen zu dürfen, einen gewissen Eigenwert aufweisen, und dieser Eigenwert wird gemessen mit den Parametern der sogenannten Schutzwürdigkeit.”¹⁴⁴

Der gesetzliche Schutz der Interpretation des Schauspielers, ihre Qualifikation als immaterielles Gut, setzt voraus, dass sie als schutzwürdig anerkannt wird und schutzbedürftige Interessen des Schauspielers nachgewiesen werden können.

A. Die Schutzwürdigkeit der Interpretation des Schauspielers

I. Rechtfertigung aufgrund des Wertgehaltes der Interpretation

Das Wesensmerkmal der Interpretation wurde in der Seinsidentität des Schauspielers mit der Rollengestalt gesehen¹⁴⁵. Dieser Identitätswechsel ist das Resultat eines komplizierten, vielschichtigen, sowohl geistigen als auch emotionalen inneren Vorgangs. Je nach den Umständen (Abhängigkeit vom Medium Theater, Radio, Film oder Fernsehen, von der Qualität des Regisseurs

142 Troller, Prinzipien, S. 34.

143 Pedrazzini, S. 16.

144 Pedrazzini, S. 17.

145 Vgl. die Ausführungen in § 3 A. II.

und der anderen Ensemblemitglieder) und dem Können des Schauspielers mehr oder weniger ausgeprägt, bietet sich die Rollengestalt dennoch dem Publikum immer in einer einzigartigen Weise dar, als die Persönlichkeit des Schauspielers in ihr unverwechselbar zum Ausdruck kommt. Er vermittelt damit dem Publikum, um es in der Terminologie des Bundesgerichts auszudrücken, „geistigkünstlerische *höchstpersönliche Werte*“¹⁴⁶.

Es wurde im weiteren ausgeführt, dass die Funktion der schauspielerischen Interpretation in der Herstellung der Wechselbeziehung zwischen Urheber und Publikum und damit in der Vermittlung des Werkgenusses besteht¹⁴⁷. Hierin liegt die kulturelle Bedeutung der schauspielerischen Darbietung: Durch seine Person als Ausdrucksmittel eines Sprachwerkes verwirklicht der Schauspieler einen *kulturellen Wert*.

Durch die Festlegung und Vervielfältigung der Interpretation auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern wird sie zum verkehrsfähigen Gegenstand, zum Kulturprodukt, zur Ware. Der Schauspieler verwirklicht somit nicht nur einen persönlichen und kulturellen, sondern auch einen *wirtschaftlichen Wert*, einen Vermögenswert¹⁴⁸, der in seinem Umfang von den Bedürfnissen des Publikums und einer diesen Bedürfnissen entsprechenden Nachfrage abhängt.

Gesamthaft lässt sich sagen, dass der Wertgehalt der Interpretation des Schauspielers in der Verwirklichung eines persönlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Wertes besteht. Dieser Wertgehalt rechtfertigt es, sie als schutzwürdig zu betrachten.

II. Rechtfertigung aufgrund der sozialen Wirklichkeit

1. Die gegenwärtige Situation der Schauspieler

Die hohen Gagen einiger Stars dürfen nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die Schauspieler Risiken und Unsicherheitsfaktoren ausgesetzt sind, wie sie sich – zumindestens in dieser Intensität – in einem anderen Beruf schwerlich finden lassen¹⁴⁹. Geht man davon aus, dass allein in der

146 BGE 87 II 335 (Hervorhebung durch die Verfasserin); vgl. auch Wippermann (S. 32), der zu Recht von der „Verwirklichung eines Persönlichkeitswertes“ spricht, der als „unmittelbar kulturell wertvoll anzusehen“ ist.

147 Die Interpretation ist somit notwendiger Bestandteil im Genussprozess der im Schema (vgl. § 3 A. III. a.E.) aufgeführten WerkGattungen.

148 Wippermann (S. 34 f., insbes. Anm. 2) geht bei der Zuordnung des vom Interpreteten geschaffenen Vermögenswertes zu Recht vom Grundsatz des Urheberrechts aus, wonach der Urheber tunlichst am wirtschaftlichen Erfolg seines Werkes zu beteiligen ist. Dieses Prinzip muss aufgrund der urheberrechtsähnlichen Stellung des Schauspielers auch auf ihn Anwendung finden (vgl. auch Moll, Leistungsschutz, S. 147; Würtz, S. 122).

149 Zur Situation der Interpreteten allgemein vgl. das Rechtsgutachten von Rehbinders (Leistungsschutz, S. 215 ff.).

BRD elf¹⁵⁰ und in der Schweiz vier¹⁵¹ staatliche Schauspielschulen jährlich etwa 200 Schauspieler entlassen (600 weitere kommen von privaten Instituten; dazu gibt es noch eine schwer zu schätzende Zahl von "Schauspielern" ohne jegliche Ausbildung), bedenkt man die beschränkten Arbeitsmöglichkeiten an den Bühnen, in der Filmwirtschaft und bei den Fernsehanstalten, so wird ohne weiteres klar, dass hier ein krasses Missverhältnis von Angebot und Nachfrage besteht. Von diesem Umstand sind in erster Linie die Freischaffenden betroffen. Der Bedarf an Schauspielern wird durch die Stagnation der Filmwirtschaft, durch die verstärkte Kooperation zwischen den einzelnen Sendeunternehmen, die Vermehrung von Wiederholungssendungen und den Ankauf ausländischer Produktionen ständig verringert. Diese notorische Tatsache drückt sich nur allzuoft in den Gagen aus. So wird vielen Schauspielern von den Produzenten erklärt, wenn sie die Rolle nicht für die angebotene Gage spielten, dann erhielte sie ein anderer für weniger¹⁵².

Aber nicht nur die Situation der freiberuflichen Schauspieler ist durch diese unerfreuliche Entwicklung tangiert, auch die festangestellten Schauspieler – und hier vornehmlich jene der mittleren und kleinen Theater – sind davon betroffen. Ein festes Engagement an einem Provinztheater bringt meist nur ein Jahreseinkommen von maximal Fr. 18'000.–¹⁵³. Die Schauspieler sind also auf Nebenbeschäftigungen bei Radio, Fernsehen und Film dringend angewiesen. Durch die fast unbegrenzten Möglichkeiten der Wiederverwendung der dargebotenen Leistung werden heute jedoch die Berufschancen der Schauspieler, die Häufigkeit ihrer Anstellung, deutlich verringert.

Unter den genannten Bedingungen muss es erstaunen, wie wenig bis jetzt unternommen wurde, diesen beunruhigenden Tatsachen entgegenzuwirken. Zwar waren gemäss RAPPORT CLOTTU 1972 zwei Drittel aller schweizerischen Schauspieler gewerkschaftlich organisiert¹⁵⁴, aber die Frage ist, in-

150 Reuter, S. 3.

151 Je zwei in der deutschen und französischen Schweiz: Schauspielakademie Zürich, Schauspielabteilung des Konservatoriums Bern; Ecole Romande d'Art Dramatique, Lausanne, und Ecole Supérieure d'Art Dramatique, Genf (beides Abteilungen der jeweiligen Konservatorien). (Vgl. Rapport Clottu, S. 59.)

152 Eine im Auftrag der Kommission der Europäischen Gemeinschaft ausgearbeitete Studie stellt in diesem Zusammenhang fest, dass das Einkommen von Schauspielern, prozentual gesehen, weit unter dem Durchschnittseinkommen der Erwerbsbevölkerung liegt, und dass bei den Schauspielern die Arbeitslosenquote besonders hoch ist. 1975 waren in der BRD 15–20% der Schauspieler arbeitslos (vgl. Gotzen, S. 4; derselbe, Angleichung des Rechts der ausübenden Künstler im Rahmen der Europäischen Gemeinschaft, in: GRUR AIT 1980, S. 471 f.).

153 Vgl. Rapport Clottu, S. 55. Nach der dort aufgestellten Einkommens-tabelle verdienten 1972 25% der schweizerischen Schauspieler nicht mehr als Fr. 12'000.– und 23% höchstens Fr. 18'000.– im Jahr. Unter Einbezug der Teuerungsrate von 44,09% (errechnet vom 1. Januar 1972 bis 30. November 1979) würde das Einkommen auch heute für einen Schauspieler mit Familie unter dem Existenzminimum liegen.

154 Rapport Clottu, S. 55.

wieweit ihre Organisationen in der Lage sind, die skizzierte Entwicklung vor allem im Bereich von Film und Fernsehen aufzuhalten und eine entsprechende Verbesserung der Situation für alle Schauspieler zu erreichen.

2. Die Organisationen der Schauspieler

a) Schweizerischer Bühnenkünstlerverband

Wichtigste Organisation der schweizerischen Schauspieler ist der *Schweizerische Bühnenkünstlerverband* (SBKV), eine Sektion des Verbandes des Personals öffentlicher Dienste (VPOD) und Mitglied der *Fédération internationale des artistes* (FIA). Ihm gehören derzeit ca. 660 Schauspieler an, von denen rund 500 fest an einem Theater engagiert sind¹⁵⁵. Da der SBKV beruflich recht heterogen zusammengesetzt ist (Schauspieler, Sänger und Tänzer), erweist es sich in der Praxis als äusserst schwierig, die verschiedenartigen Interessen der Künstler auf einen Nenner zu bringen. Die geringe Bereitschaft zur Solidarität macht es fast unmöglich, die Bühnenkünstler zu einer "homogen-wirksamen Gruppe zusammenzuschweissen"¹⁵⁶, um berechnete Forderungen durchzusetzen.

Zwischen dem SBKV und dem Schweizerischen Bühnenverband (SBV) wurde – darauf ist an anderer Stelle zurückzukommen¹⁵⁷ – ein Gesamtarbeitsvertrag abgeschlossen, der die Rechtsbeziehungen zwischen dem SBKV und den dem SBV angehörenden Theatern sowie jene zwischen Theaterleitung und künstlerischem Personal regelt.

b) Syndicat Suisse romand du Spectacle

Die Künstlergewerkschaft der welschen Schweiz ist das *Syndicat Suisse romand du Spectacle*, ebenfalls eine Sektion des VPOD und Mitglied der FIA. De facto existiert es als einheitliche Organisation allerdings nur auf dem Papier; es ist in eine Genfer und eine Lausanner Gruppe gespalten¹⁵⁸. Die Wahl eines Genfer und Lausanner Vorstandes kam 1979 wegen interner Dif-

155 Auskunft von Herta Polheim, Syndikus des SBKV.

156 Polheim, S. 14.

157 Vgl. hinten § 6 B.

158 Die Informationen über die Westschweiz basieren auf einem ausführlichen Bericht von Charles Apothéloz, Sekretär des Centre Suisse de l'Institut international du Théâtre (ITI), Oktober 1979.

ferenzen nicht zustande. Der Zentralpräsident in Genf ist gegenwärtig der einzige Vertreter des Syndicats, der entscheiden könnte, ob einem Schauspieler im konkreten Fall Rechtshilfe zu gewähren sei. Die Gründe für diese Krise innerhalb des Syndicats sind wohl vornehmlich in der mangelnden Kooperationsbereitschaft der Genfer und Lausanner Mitglieder zu sehen.

Die Situation der Schauspieler in der welschen Schweiz – man schätzt ihre Zahl auf rund 150 – gestaltet sich deshalb als schwierig, wenn nicht gar konfus. Eine einheitliche Organisation, welche die Rechte der Schauspieler wahrnehmen könnte, gibt es nicht. Ebenso wenig existieren Gesamtarbeitsverträge, die demjenigen zwischen SBKV und SBV vergleichbar wären. Die sieben westschweizerischen Bühnen, die dem SBV angehören, sind nicht dem Gesamtarbeitsvertrag zwischen dem SBV und dem SBKV unterstellt, und folglich können auch die Fernsehbestimmungen und der darauf beruhende Vertrag zwischen SBKV und SRG nicht auf sie angewendet werden¹⁵⁹. Für Schauspieler, die bei Radio und Fernsehen tätig sind, existieren zwei fast gleichlautende Engagementsverträge wie in der deutschen Schweiz¹⁶⁰.

c) Gewerkschaft Kunst, Erziehung und Wissenschaft

Eine Splittergewerkschaft bildet die Gruppe Theater der *Gewerkschaft Kunst, Erziehung und Wissenschaft* (GKEW), die sich 1968 zum Teil vom SBKV abgespalten hat. Ihr gehören rund 30 Schauspieler und Schauspielerschüler an¹⁶¹. Die GKEW gewährt ihren Mitgliedern Rechtshilfe, deren Kosten aus einem durch Mitgliederbeiträge gespeisten Rechtshilfefonds bestritten werden.

d) Kleintheatervereinigung

In der *Kleintheatervereinigung* (KTV) sind über 120 kleine Bühnen der Schweiz und rund 500 bis 600 Künstler, davon ca. 150 bis 160 Schauspieler, zusammengeschlossen¹⁶². 1969 als lose Organisation entstanden, gab sich die

159 Es gibt lediglich rein die Bühne betreffende gesamtarbeitsvertragliche Abmachungen zwischen dem Grand-Théâtre de Genève und dem Ballet/Chor und zwischen dem Syndicat Suisse romand du Spectacle und dem Cartel de Théâtres genevois (Théâtre de la Comédie, Théâtre de Carouge/atelier de Genève und Théâtre de Poche). In Lausanne ist eine Kollektivvereinbarung zwischen dem Syndicat und dem Centre Dramatique de Lausanne gekündigt worden, und es bedarf einer neuen revidierten Vereinbarung.

160 Vgl. hinten § 6 B.

161 Angaben von Marianne Bärlocher, Sekretärin des GKEW.

162 Auskunft von Werner Hadorn, Präsident der KTV.

KTV 1975 die Rechtsform des Vereins und stellt heute wohl den grössten "Kleinkünstlerverband" der Welt dar¹⁶³. Ihr grösstes Verdienst besteht in der Schaffung einer alljährlich stattfindenden KTV-Kleinkünstlerbörse, an der nicht nur neue (und "alte") Künstler vermittelt werden, sondern auch stets neue Produktionsformen erscheinen¹⁶⁴. Die Stiftung PRO HELVETIA unterstützt Kleintheatertruppen, die im Ausland Gastspiele geben, und interregionale Austauschveranstaltungen mit einer Subvention in Höhe von Fr. 60'000.— pro Jahr, die durch die KTV verwaltet wird. Eine regelmässige Unterstützung der Kleintheater ist der PRO HELVETIA dagegen verwehrt, zum einen, weil die Aufgabe dieser Stiftung nicht in der regelmässigen Unterstützung von Institutionen besteht, zum andern, weil die ihr vom Bund zur Verfügung gestellten Mittel — derzeit Fr. 5,5 Millionen — zu beschränkt sind¹⁶⁵. Nur eine Minderheit der Kleinbühnen wird von kommunaler oder kantonaler Seite subventioniert. Im Durchschnitt kostet eine Kleintheaterveranstaltung — alle Infrastrukturkosten eingerechnet — rund Fr. 700.— bis Fr. 1'000.—, was bei 40 bis 50 Veranstaltungen im Jahr ein Budget von etwa Fr. 50'000.— an Ausgaben ergibt, wovon ein Drittel bis zwei Drittel durch Einnahmen gedeckt werden. Viele Theater behelfen sich immer noch damit, dass sie einen Verein gründen, um ihre Defizite durch Mitgliederbeiträge und Spenden auszugleichen. Die Leidtragenden dieser unerfreulichen finanziellen Situation sind letztlich die Künstler, für welche die Kleintheater ja Arbeitsplätze bedeuten. Da das Angebot an Produktionen stärker wächst als die Zahl der Auftrittsmöglichkeiten, sind die Künstler einer harten Konkurrenz ausgesetzt. Die meisten Kleintheaterkünstler sind ausserdem nur minimal versichert und arbeiten freiberuflich. "So sind sie aufs Ganze gesehen — wohl noch schlimmer dran als die Schauspieler an den grossen Bühnen. Viele leben denn auch am Rand des Existenzminimums (oder darunter) und müssen sich mit zusätzlichen berufsfremden Jobs durchs Leben schlagen¹⁶⁶." Die KTV versucht, diesen Missstand abzuschwächen, indem sie mit einer Versicherung gewisse Risiken abdeckt und den Schauspielern auch Auftritte im Ausland erleichtert, aber diese Bemühungen sind wohl nicht viel mehr als "ein Tropfen auf einen sehr heissen Stein"¹⁶⁷.

163 Hadorn, S. 7.

164 In Glarus wurden 1979 während zweier Tage Ausschnitte aus rund 40 Produktionen gezeigt; weitere 40 Künstler knüpften an der Künstlerbörse Kontakte (vgl. Hadorn, S. 11 f.).

165 Vgl. Bundesgesetz betreffend die Stiftung "Pro Helvetia" vom 17. Dezember 1965, insbesondere Art. 2 Abs. 2, Art. 3; Rapport Clottu, S. 324, 393, 421 ff.

166 Hadorn, S. 19.

167 Hadorn, S. 19; vgl. zu den sozialen Aspekten des Schauspielberufes auch Rapport Clottu, S. 53 ff.

e) Schweizerische Interpreten-gesellschaft

Eine weitere Künstlerorganisation stellt die *Schweizerische Interpreten-gesellschaft* (SIG) dar, die 1953 durch den Schweizerischen Musikerverband (SMV) als Genossenschaft ins Leben gerufen wurde¹⁶⁸. Ihr gehören 1599 Mitglieder an, davon 300 Bühnenkünstler, wovon ca. ein Drittel Schauspieler sind. Die Mitgliedschaft ist beitragsfrei. Um die SIG mit der Wahrnehmung seiner Interessen zu beauftragen, muss der Beitrittswillige eine Beitrittserklärung unterzeichnen. Die SIG schliesst für ihre Mitglieder Verträge mit den Verwertern festgelegter oder gesendeter Darbietungen ab, zieht Entschädigungen für die Verwertung ein und leitet sie an die betreffenden Künstler oder ihre Berufsorganisationen weiter. Sie ist also nur mit der Zweitnutzung der künstlerischen Leistung befasst. Ihre Statuten verpflichten sie, bei Wahrnehmung der Interessen der Interpreten auch die allgemeinen Interessen der Gesamtheit der Berufsstände zu schützen, so insbesondere die Beschäftigungsmöglichkeiten der ausübenden Künstler zu erhalten. Daneben trägt die SIG zur Förderung der künstlerischen Berufe bei, indem sie jene Vergütungen, die aus irgendeinem Grund nicht individuell verteilt werden können, für Stipendien, Durchführung von Spezialkursen, Erhaltung von Arbeitsplätzen usw. verwendet.

3. Schlussfolgerungen

Der Überblick über die genannten Künstlerorganisationen zeigt, dass – mit Ausnahme der SIG – ein effizienter Einsatz für die Interessen der Schauspieler entweder aus finanziellen Gründen oder wegen mangelnder Kooperationsbereitschaft der Künstler selbst erschwert ist. Dies mag dem unbeteiligten Beobachter die Frage aufdrängen, weshalb die Leistung einer Berufsgruppe gesetzlich geschützt werden soll, die doch offensichtlich an einem Interpreten-schutz wenig interessiert ist. Es scheint, dass der Schauspieler aufgrund der skizzierten herrschenden Verhältnisse derartig mit sich und dem Kampf um Rollen und Positionen beschäftigt ist, dass ihm für Verbandsarbeit keine Zeit (und Substanz) verbleibt und wegen dieses ständigen Kampfes begreiflicherweise auch schwer Solidarität mit seinen Kollegen aufkommen kann. Resignation herrscht hier vor¹⁶⁹. Es ist dringende Aufgabe der Verbände, durch vermehrte Information und stärkeren Einsatz (unter Vermeidung verbandsinterner Querelen) Abhilfe zu schaffen und dem Schauspieler das Gefühl zu geben,

168 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Informationsschrift der SIG und ein Informationsgespräch mit Vital Hauser, Direktor der SIG.

169 Vgl. Rapport Clottu (S. 62), wonach es den Schauspielern als zweifelhaft erscheint, ob der Staat für ihre Situation etwas tun könne.

dass Resignation nicht am Platze ist, sondern dass die aufgezeigte Entwicklung es nötig macht, für die Wahrung seiner Interessen solidarisch zu kämpfen. Der Druck, den die Verbände, dermassen gestärkt, auf den Gesetzgeber ausüben könnten, darf zwar nicht überschätzt werden, aber es ist kaum anzunehmen, dass jener so offensichtliche Missstände und Bedürfnisse nicht beachten wird.

Nur ein geringer Prozentsatz der Schauspieler bezieht gute Gagen, und von einer befriedigenden Regelung der Interpretenrechte kann nicht einmal für die dem Gesamtarbeitsvertrag unterstellten Künstler die Rede sein¹⁷⁰.

Eine Gruppe Kulturschaffender ist durch die Entwicklung der Medientechnik und die damit verbundenen Verwertungsmöglichkeiten ihrer Darbietungen in eine Situation gedrängt worden, die sie in ihrer Existenz bedroht. Es ist an der Zeit, den Schauspielern den Schutz zukommen zu lassen, der ihnen aufgrund ihrer urheberähnlichen Stellung und der sozialen Wirklichkeit zusteht. Es ist Aufgabe des Gesetzgebers, in Zusammenarbeit mit den Verbänden ein wirksames Interpretengesetz auszuarbeiten, das die Schauspieler mit den Rechten und Ansprüchen ausstattet, die es ihnen ermöglichen, den geschilderten Missständen entgegenzuwirken.

B. Die schutzbedürftigen Interessen des Schauspielers

Wie die Urheber literarischer und künstlerischer Werke kraft URG das Recht besitzen, die Verwendung ihrer Werke zu erlauben oder zu verbieten und an die Genehmigung zur Benutzung gewisse Bedingungen zu knüpfen, so hat auch der Schauspieler als Interpret dieser Werke ein natürliches Interesse daran zu entscheiden, was mit seiner Darbietung geschieht.

Da die künstlerische Leistung Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, muss es ihm selbst überlassen sein zu bestimmen, ob sie für eine Festlegung oder Sendung geeignet ist. Das gilt gleichermassen für die Vervielfältigung zu gewerblichen wie zu privaten Zwecken, denn der Schauspieler verwirklicht in beiden Fällen einen persönlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Wert. Er ist also an der Schaffung eines Schutzsystems interessiert, das ihm zunächst einmal das vollumfängliche *Recht der Erstverwertung* seiner Interpretation zugesteht.

Heute erreichen Fernsehen, Kino, Radio, Schallplatten, Tonbänder, Videokassetten und Bildplatten eine Menge von Zuschauern und Zuhörern, die nur mit einer grossen Zahl von Vorstellungen hätte angesprochen werden können, von denen jede eine Arbeitsmöglichkeit bedeutet hätte. Es ist daher wichtig, sich klarzumachen, dass die Zweitnutzung der Darbietung keines-

170 Vgl. hinten §§ 6, 11.

wegs eine Verbesserung der Lage für alle Schauspieler zur Folge hat, sondern dass bei den gegenwärtigen Praktiken der Film- und vor allem der Fernsehgesellschaften¹⁷¹ ein grosser Teil der Schauspieler in seiner Berufsexistenz gefährdet erscheint. Es kann somit kaum genügen, den Interpreten einem Leistungsschutzgesetz zu unterstellen, das ihm – wenn überhaupt – Zweitvergütungsansprüche zuerkennt, ihm im übrigen aber die Möglichkeit belässt, seine Rechte umfassend an den Vertragspartner abzutreten¹⁷². Der Schauspieler ist vielmehr an einem Gesetz interessiert, das ihm Rechte, insbesondere *Zweitverwertungsrechte* gewährt, die es ihm ermöglichen, die Verwendung seiner Leistung zu erlauben oder zu verbieten und die ihm den gerechten Anteil am wirtschaftlichen Erfolg seiner Arbeit sichern.

Der Schauspieler hat über die vermögensrechtlichen Interessen hinaus ein persönlichkeitsrechtliches Interesse am Schutz seiner Darbietung. Da die Interpretation eines Werkes Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, stellen Kürzungen, Zusammenschnitte, Streichungen, Einschübe fremder Ausdrucksmittel, Löschungen, Überblendungen, Überbelichtungen und vor allem das Nachsynchronisieren mit einer fremden Stimme unter Umständen Eingriffe dar, die er als Verletzung seiner Künstlerpersönlichkeit empfinden kann¹⁷³. Gerade im Bereich der Medien Film und Fernsehen ist mit dieser Vielfalt von Beeinträchtigungsmöglichkeiten der schauspielerischen Leistung eine erhöhte Gefährdung von Ruf und Ansehen des Schauspielers verbunden. Ein – in Anlehnung an das Urheberrecht – als “*droit moral*” bezeichnetes Recht muss folglich so ausgestaltet sein, dass es dem Schauspieler eine wirksame Handhabe bietet, sich gegen Entstellungen und sonstige Beeinträchtigungen seiner Interpretation zur Wehr zu setzen. Auch muss ihm ein Recht auf Namensnennung zugestanden werden, denn er hat ein natürliches Interesse daran, dass die Beziehung zwischen ihm und seiner Darbietung erkennbar bleibt.

C. Ergebnis

Die obigen Erörterungen lassen erkennen, dass das Schutzbedürfnis des Schauspielers gesamthaft zu bejahen ist. Die Schutzwürdigkeit seiner Leistung

171 Vgl. vorn § 5 A. II. 1.

172 So heisst es in einem Memorandum der Bundesfachgruppe für Schauspieler und Regisseure der BRD, die Anwendung des Urheberrechts sei ein Skandal, da Standardverträge die Schauspieler zwingen, ihre Rechte dem Vertragspartner abzutreten, der am längeren Hebel sitze. Diese Verträge sind häufig auch noch so abgefasst, dass der in Rechtsdingen unerfahrene Schauspieler benachteiligt wird: So erhielt Siegfried Lowitz für seine Rolle in “Gentlemen bitten zur Kasse” keinen Pfennig Wiederholungshonorar, weil er das Kleingedruckte in seinem Vertrag übersehen hatte. Dort war zu lesen: “E.Z.” – einmalige Zahlung (vgl. Reuter, S. 3).

173 Vgl. Flechsig, Leistungsintegrität, S. 69 f.

wurde in der Verwirklichung eines persönlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Wertes gesehen und durch die Schilderung der sozialen Wirklichkeit erhärtet. Die Skizzierung seiner schutzbedürftigen Interessen macht es notwendig, für ihn eine Rechtsstellung zu fordern, die es ihm ermöglicht, die Verwendung seiner Interpretation zu erlauben oder zu verbieten und seine Persönlichkeit zu schützen.

2. Kapitel:

Die Möglichkeiten des Schutzes durch das geltende Recht

Von einigen Autoren ist die These verfochten worden, eines speziellen künstlerischen Leistungsschutzes bedürfe es nicht, da das geltende Recht den Interpreten einen umfassenden Schutz gewähre¹⁷⁴. Weiter vorn wurde bereits die Richtigkeit dieser These bezweifelt¹⁷⁵, ob zu Recht, wird die Prüfung der de lege lata gegebenen Schutzmöglichkeiten erweisen.

§ 6. Gesetze

A. Wettbewerbsrecht

Für die Anwendbarkeit des UWG bezüglich des Schutzes der schauspielerischen Leistung ist als Grundlage die Generalklausel des Art. 1 Abs. 1 UWG heranzuziehen:

“Unlauterer Wettbewerb im Sinne dieses Gesetzes ist jeder Missbrauch des wirtschaftlichen Wettbewerbs durch täuschende oder andere Mittel, die gegen die Grundsätze von Treu und Glauben verstossen.”

In Abs. 2 folgt eine exemplifikative Aufzählung einzelner gegen das Prinzip von Treu und Glauben verstossender Handlungen. Aus dem Wortlaut der Generalklausel ist ersichtlich, dass das Gesetz, unter dem Gesichtspunkt der angewandten Mittel, den gesamten wirtschaftlichen Wettbewerb erfassen will. Das Gesetz will aber weder Individualrechte schaffen, noch an ein bestimmtes Schutzgut anknüpfen, dies im Gegensatz zum URG, das seinem Träger gewisse Monopolrechte verleiht. “Das Kennzeichen des unlauteren Wettbewerbs liegt in dem Verstoss gegen eine objektive Verhaltensnorm”, die jedem Wettbewerbsbeteiligten unlauteres Geschäftsgebahren verbietet¹⁷⁶. Das UWG be-

174 Für die Schweiz vgl.: Streuli, Gelegenheitsschriften, S. 5 ff.; Troller, Holzweg, S. 63 ff.; Nater, S. 80 f.

175 Vgl. vorn § 4 C.

176 Baumbach/Hefermehl, Einl. Rdnr. 48; vgl. auch: Troller, IG Bd. II, S. 1029 ff.; Schneidinger, S. 41 f.

Die Auffassung, dass durch unlauteres Verhalten im Wettbewerb keine subjektiven Rechte oder Immaterialgüter verletzt werden, sondern objektive Verhaltensnormen, die schutzwürdigen Interessen dienen, ist heute vorherrschend. Einen Rückblick auf Ansichten, die das Wettbewerbsrecht als reines Individualrecht auffassen, gibt Schneidinger, S. 40 f., Anm. 6; vgl. auch Troller, IG Bd. II, S. 1029 ff., Anm. 105. Vgl. darüberhinaus auch v. Büren, Kommentar, Allgem. Rdnr. 10: “UW ist also nicht die Verletzung von Persönlichkeitsrechten, sondern objektiver Verhaltensnormen. Der Wettbewerbsverstoss kann, braucht aber nicht in Persönlichkeitsrechte einzugreifen.”

zweckt somit den Schutz der Marktteilnehmer im weitesten Sinn und dient der Verhinderung von Missbräuchen im Konkurrenzkampf. "Einen fehlenden spezialgesetzlichen Schutz" ersetzt es jedoch nicht¹⁷⁷.

Voraussetzung für das Eingreifen des UWG ist zunächst das Vorliegen eines wirtschaftlichen Wettbewerbsverhältnisses. Es ist immer dann gegeben, wenn zwei Wettbewerbssubjekte wirtschaftliche Tätigkeiten, wirtschaftliche Leistungen erbringen, die "geeignet sind, sich im Kampf um den Kunden zu stören"¹⁷⁸, wobei es auf die Gleichartigkeit der Leistungen nicht ankommen muss. Entscheidend ist vielmehr, "ob die in Frage stehenden Leistungen die gleichen oder ähnlichen Bedürfnisse befriedigen sollen und ob sie sich an den gleichen Abnehmerkreis wenden"¹⁷⁹. Ersichtlich schliesst die Verschiedenartigkeit der Leistungen des Schauspielers und des Dritten, der die Interpretation unerlaubt verwertet, für sich allein das Vorliegen eines Wettbewerbsverhältnisses noch nicht aus. Doch MOEHRING weist zu Recht darauf hin, dass der Begriff "Wettbewerbsverhältnis" begrenzt ist¹⁸⁰. Diese Begrenzung ist bezüglich der schauspielerischen Leistung einmal darin zu sehen, dass, wenn es sich nicht um einen selbständig erwerbenden Schauspieler handelt, dieser zum unerlaubt verwertenden Dritten nur in einem mittelbaren Wettbewerbsverhältnis steht; eigentliche Wettbewerbssubjekte sind der Arbeitgeber (z.B. der Filmproduzent, das Sendeunternehmen, der Theaterintendant) des Schauspielers und der Dritte, der dessen Leistung unerlaubt verwertet¹⁸¹. Ein Wettbewerbsverhältnis liegt zudem dann nicht vor, wenn der Dritte die Interpretation des Schauspielers für private Zwecke verwendet; in diesem Fall fehlen die geforderte wirtschaftliche Tätigkeit und der Abnehmerkreis, dem die Leistungen zur Auswahl stehen sollen¹⁸².

Voraussetzung für die Anwendbarkeit des UWG ist des weiteren, dass die Ausnutzung der schauspielerischen Leistung, gegen die der wettbewerbsrechtliche Schutz in Anspruch genommen werden soll, sich als unlauter darstellt. Unlauter ist die Ausnutzung eines fremden Arbeitsergebnisses nicht schon deshalb, weil es sich um die Ausnutzung des Ergebnisses eines fremden Aufwands von Mühe, Kosten und Zeit und um die Einsparung eigener finanzieller Aufwendungen handelt. Grundsätzlich ist die Nutzung immaterieller Ergebnisse fremder Leistungen im Wettbewerb erlaubt. Eine Ausnahme machen das Urheberrechtsgesetz, das Patent-, Marken-, Muster- und Modellgesetz, die für

177 Stern, S. 94; Vischer, S. 264 ff.

178 V. Büren, Kommentar, Allgem. Rdnr. 45; Baumbach/Hefermehl, Allg. Rdnr. 9; Troller, IG Bd. II, S. 1035; BGE 92 II 24; BGE 90 II 323.

179 V. Büren, Kommentar, Allgem. Rdnr. 45; Troller (IG Bd. II, S. 1035) verlangt allerdings "gleichartige Leistungen".

180 Möhring, Regelung, S. 30.

181 Vgl. dazu v. Büren, Kommentar, Allgem. Rdnr. 40.

182 Das Wettbewerbsverhältnis setzt ja eine Dreiecksbeziehung zwischen den beiden Konkurrenten und dem Verbraucher voraus.

geistig-künstlerische und technische Leistungen unter bestimmten Voraussetzungen und für eine bestimmte Zeit Ausschussrechte gewähren. Die Ausnutzung der schauspielerischen Leistung an sich kann also noch nicht als ein Verstoß gegen Treu und Glauben bewertet werden. Vielmehr müssen Merkmale wie die Herabsetzung eines Mitkonkurrenten, die Verwechslungsgefahr, die Täuschung des Konsumenten hinzukommen¹⁸³. Diese Momente sind bei der unerlaubten Erst- und Zweitverwertung der Interpretation des Schauspielers nicht gegeben. Es besteht weder eine Verwechslungsgefahr zwischen der schauspielerischen Leistung und der des Dritten, noch wird der Verbraucher über die Leistung des Schauspielers getäuscht¹⁸⁴.

Ergebnis: Das Wettbewerbsrecht ist nicht geeignet, den Schutz der schauspielerischen Leistung zu gewährleisten: 1. weil die Wettbewerbshandlung in der Regel nicht unlauter im Sinne des UWG ist¹⁸⁵; 2. weil nur in den seltensten Fällen das geforderte Wettbewerbsverhältnis vorhanden ist; 3. weil es nicht angeht, geistig-künstlerische Leistungen, die spezialrechtlich nicht geschützt sind, auf dem Umweg über das UWG zu schützen und 4. weil das Wettbewerbsrecht grundsätzlich vermögensrechtlicher Natur ist, der Schauspieler aber auch des persönlichkeitsrechtlichen Schutzes bedarf.

B. Arbeitsrecht

Grundlagen für den Schutz des Schauspielers im Rahmen des Arbeitsrechts sind neben dem Gesetz Gesamtarbeitsvertrag und Einzelarbeitsvertrag:

183 Vgl. v. Büren, Kommentar, Allgem. Rdnr. 23.

184 Gleicher Ansicht Möhring, Regelung, S. 30; Stern, S. 97, Anm. 49; a.M. Troller, Holzweg, S. 60; Nater, S. 72; Wippermann, S. 100 ff. Letztere Autoren übersehen, dass bei dem von ihnen als Standardbeispiel angeführten Fall des Kopierens von Tonträgern der Konsument nicht über die Person des Interpreten, sondern höchstens über die Qualität der Platte bzw. Kassette getäuscht wird. Das gilt für alle Fälle im Rahmen der "Tonpiraterie": sog. counterfeits = identische Fälschungen, d.h. Kopieren des Originaltonträgers in perfekter Nachahmung; sog. Bootlegs = Mitschnitte musikalischer Darbietungen ohne die Einwilligung der berechtigten Autoren und Interpreten; sog. Raubpressungen = vollständige Überspielung des Originaltonträgers oder Überspielung mehrerer Teile verschiedener Tonträger und Zusammenschnitt dieser Teile in neuer Zusammenstellung mit unterschiedlicher äußerer Aufmachung, d.h. Firmen- oder Markenzeichen sind bewusst unterschiedlich von der Originalvorlage gestaltet (vgl. Nick, S. 35 f.). Einzig im Falle der sog. coverversion kann mittels UWG vorgegangen werden, aber hier handelt es sich um eine legale Tonaufnahme: Geschützte Musikstücke werden von einem wenig bekannten Orchester aufgenommen. Auf der Plattenhülle oder der Einlegekarte der Kassette erscheint in grossen Lettern der Titel und darunter, winzig klein, der Name des Orchesters. Hier wird der Verbraucher in der Tat über die Interpreten getäuscht, weil er mit dem Titel einen bestimmten Interpreten oder eine bestimmte Interpretengruppe assoziiert und erwartet, dass diese Platte oder Kassette von ihm bzw. ihr bespielt worden ist.

185 Vgl. die Ausführungen von Schneidinger, S. 56 ff.; Vischer, S. 268, 270.

**I. Gesamtarbeitsvertrag (GAV) zwischen
Schweizerischem Bühnenverband (SBV) und
Schweizerischem Bühnenkünstlerverband (SBKV) von 1946,
ergänzt durch die Radio- und Fernsehbestimmungen vom 30. Juni 1967**

Der GAV regelt die Rechtsbeziehungen zwischen dem SBKV und den dem SBV angeschlossenen Theatern sowie jene zwischen Theaterleitung und künstlerischem Personal.

*1. Die Radio- und Fernsehbestimmungen vom 30. Juni 1967
Art. 27 lit. a–c GAV*

Nach den Bestimmungen des GAV betreffend Radio- und Fernsehsendungen ist jeder Schauspieler verpflichtet, gegen eine angemessene Vergütung an einer Radio- oder Televisionsensemblesendung eines Theaters mitzuwirken, vorausgesetzt, sowohl Theater als auch SBKV haben mit dem Sendeunternehmen die künstlerischen, technischen und finanziellen Aufnahme- und Sendebedingungen schriftlich vereinbart und Theater und SBKV haben ihrerseits eine schriftliche Vereinbarung über die Verwendung der von der Fernsehanstalt zu leistenden Gesamtvergütung getroffen¹⁸⁶. Diese Vorschriften finden gleichermassen Anwendung auf die Live- (oder die verschobene) Sendung, die Aufzeichnung und die Reportagesendung (Sendung von Ausschnitten der Theateraufführung oder von Proben mit einer Gesamtsendezeit von maximal 5 Minuten), die der Information des Publikums und der Werbung des Theaters dienen. Der individuelle Vergütungsanspruch entfällt, wenn letztgenannte Aufnahme bzw. Sendung während der Darbietung selbst oder während normaler Probenzeiten erfolgt. Aufgrund eines Vertrages zwischen SBKV und SRG zahlt die Sendeanstalt stattdessen eine jährliche Pauschale an den SBKV. Bei weitergehender Beanspruchung der Schauspieler hat das Sendeunternehmen, unabhängig von der Pauschalvergütung, eine zusätzliche Entschädigung auszurichten.

Die Regelung des GAV gilt nur für Ensemble-Darbietungen des Theaters. Einzelgastspiele von Solisten, die für maximal zwölf Vorstellungen pro Spielzeit an einem Theater engagiert sind, werden nicht davon erfasst. Die Solisten können jedoch den SBKV beauftragen, ihre Interessen wahrzunehmen, sofern sie Mitglieder des SBKV oder der mit dem SBKV verbundenen "Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger" oder der österreichischen "Sektion Bühnenangehörige der Gewerkschaft Kunst und freie Berufe" sind.

¹⁸⁶ Vgl. für die folgenden Ausführungen Polheim, S. 14 ff.

2. Mustervertrag zwischen SRG, Theaterunternehmen und SBKV

Es wurde bereits erwähnt, dass ein Bühnenmitglied nur dann verpflichtet ist, an der Fernsehsendung ganzer Darbietungen seines Theaters mitzuwirken, wenn sowohl Theater als auch SBKV mit der Sendeanstalt die künstlerischen und finanziellen Aufnahme- und Sendebedingungen schriftlich vereinbart haben¹⁸⁷. Zwischen SRG, Theater und SBKV wird nun regelmässig ein Vertrag abgeschlossen, in welchem unter anderem festgelegt ist, wie oft und in welchem Bereich gesendet werden darf, dass jede weitere Verwendung der gesendeten Darbietung die vorherige schriftliche Vereinbarung mit dem Theater und dem SBKV voraussetzt und dass bei Weitergabe an ein anderes Sendeunternehmen sowohl mit dem Theater als auch mit dem SBKV neu verhandelt werden muss¹⁸⁸. Damit ist vertraglich gesichert, dass die über den vereinbarten Zweck hinausgehenden Verwertungen audiovisueller Festlegungen der Zustimmung der Interpreten bzw. ihrer Bevollmächtigten bedürfen, eine Garantie, die weder in Art. 2 VE der Expertenkommission für ein Leistungsschutzgesetz noch im Rom-Abkommen vorgesehen ist¹⁸⁹.

II. Die Anstellungsverträge der SRG für die Mitwirkenden bei Radio und Fernsehen

Schauspieler, die freiberuflich tätig sind oder neben ihrer Theaterarbeit für Radio und Fernsehen arbeiten, haben die Wahl zwischen dem Anstellungsvertrag I mit einer einmaligen Gage und dem Vertrag II, wonach die SRG bei einer niedrigen ersten Grundgage für Wiederholungssendungen beim Fernsehen innerhalb der Schweiz eine Vergütung in Höhe von 20% des Ursprungshonorars zahlt. Bei Weitergabe an ausländische Fernsehstationen wird dem Schauspieler für jedes Übernehmerland ein Zusatzhonorar vergütet (z.B. BRD 40%, Frankreich 27,5%, Österreich 5%), das grundsätzlich mindestens 20% des ursprünglichen Honorars beträgt, auch wenn der übernehmende ausländische Sender nicht soviel zahlt. In diesem Fall kann die SRG jedoch über die

187 Vgl. Art. 27 lit. b Ziff. 1 GAV.

188 Ziff. 4 des Vertrages zwischen SRG, Theaterunternehmen und SBKV lautet: "Die Sendung darf je einmal, sei es direkt oder als verschobene Sendung, über alle der SRG zur Verfügung stehenden schweizerischen Fernsehsender und gleichzeitig über die Drahtfernsehzentralen verbreitet werden.

Die SRG ist berechtigt, die erstmalige Sendung einmal innerhalb von 3 Jahren seit der Erstsending über ihre Sender zu wiederholen. Die dafür zu entrichtende Wiederholungsgebühr beträgt 15% des Entgeltes unter Ziffer 2.

Jede weitere und andere – auch ausschnittsweise – Verwendung der Aufzeichnung bedarf der vorherigen schriftlichen Vereinbarung sowohl mit dem Theaterunternehmen als auch mit dem SBKV."

189 Vgl. Polheim, S. 16.

Differenz zwischen dem gewährten prozentualen Anteil und dem Minimum von 20%, das dem Schauspieler ausbezahlt wird, später in Form weiterer Sendungen verfügen¹⁹⁰.

Bei Übernahme durch ausländische Radiogesellschaften richtet sich die Höhe der Zusatzentschädigung nach der Zahl der übernehmenden Sendeanstalten (20% für eine oder zwei, 30% für drei, 40% für vier und 50% für fünf oder mehr Sendeunternehmen)¹⁹¹.

In beiden Fällen tritt der Schauspieler sämtliche ihm zustehenden Rechte an die SRG ab, so dass die SRG das alleinige und ausschliessliche Recht am Ergebnis der Darbietung erwirbt. Gegen Änderungen und Kürzungen seiner Interpretation sowie die Vornahme und Art der Synchronisation bei Fernsehsendungen ist er nur bei gröblicher Verletzung seines künstlerischen Ansehens geschützt¹⁹².

III. Die Verträge mit Filmproduzenten

Der Vertrag, den ein Schauspieler bei Übernahme einer Filmrolle mit dem Filmhersteller abschliesst, basiert in der Regel auf einem Mustervertrag, durch dessen Allgemeine Anstellungsbedingungen sich der Schauspieler verpflichtet, gegen Zahlung des vereinbarten Honorars alle Verwertungsrechte an die jeweilige Produktionsfirma abzutreten¹⁹³, und diese folglich das Exklusivrecht an der gesamten Darbietung im In- und Ausland erwirbt. Die Entscheidung über die inhaltliche und künstlerische Gestaltung der Darbietung steht dem Produzenten zu, es sei denn, das künstlerische Ansehen des Schauspielers werde dadurch "gröblich verletzt"¹⁹⁴. Spezielle Vereinbarungen sind zwar denkbar; so könnte sich der Schauspieler theoretisch das Recht vorbehalten, die Rolle selbst zu synchronisieren, die Verwertung des Films durch Video-

190 Vgl. Ziff. 2 lit. b der Allgemeinen Bedingungen des Anstellungsvertrages II für Mitwirkende beim Fernsehen.

191 Vgl. Ziff. 2 A Abs. 2 der Allgemeinen Bedingungen des Anstellungsvertrages II für Mitwirkende beim Radio.

192 Vgl. Ziff. 5, 6 der Allgemeinen Bedingungen des Anstellungsvertrages I und Ziff. 6, 7 des Vertrages II für die Mitwirkenden bei Radio und Fernsehen.

193 Vgl. bsp. den "Anstellungsvertrag für Darsteller und Interpreten" der Produktionsfirma Ciné Groupe, wonach letztgenannte berechtigt ist, die Darbietung "unter Abtretung aller Rechte mittels Film- und Tonträger oder als elektronische Aufzeichnung durch Fernsehanstalten, Kinoverleiher oder selbst ohne Einschränkung verbreiten zu lassen. Dieses Recht schliesst Wiederholungen der ganzen oder Teile der erwähnten Produktion ein" (Ziff. 1 der Allgemeinen Bedingungen des Anstellungsvertrages der Ciné Groupe).

194 Vgl. Ziff. 4 der Allgemeinen Bedingungen des in Anm. 193 genannten Vertrages.

kassetten zu erlauben oder zu verbieten usw., aber die Möglichkeit solcher Zusatzvereinbarungen wird naturgemäss, wenn überhaupt, nur den Spitzendarstellern zugestanden.

Der Vertrag kommt sowohl bei eigener Produktion eines Spielfilms durch die Filmgesellschaft als auch bei Auftragsproduktionen für das Fernsehen zur Anwendung. In letzterem Fall lässt sich der Produzent die Rechte der mitwirkenden Schauspieler vollumfänglich für das Fernsehen abtreten, und es gelten die entsprechenden Bestimmungen des Anstellungsvertrages zwischen Produktionsfirma und Schauspieler. Die Vergütungspflicht bei Wiederholungs- sendungen oder Weitersendungen, wie sie Vertrag II der SRG vorsieht, entfällt.

Bemühungen, den Filmschauspielern mehr Rechte gegenüber den Filmherstellern zuzugestehen, sind bis jetzt nicht unternommen worden. Eine beispielsweise dem Filmtechnikerverband vergleichbare Organisation der Film- und Fernsehschauspieler fehlt. Zwar liessen sich die von der Paritätischen Kommission des Verbandes Schweizerischer Filmgestalter und des Schweizerischen Filmtechnikerverbandes ausgearbeiteten Allgemeinen Anstellungsbedingungen "für freie technische und künstlerische Mitarbeiter"¹⁹⁵ auch auf Schauspieler anwenden. In der Praxis verzichtet man jedoch auf diese Anwendung. Viel wäre zudem nicht damit gewonnen, denn die Allgemeinen Anstellungsbedingungen enthalten mit Ausnahme der Bestimmung über die Pflicht des Produzenten, den Darsteller namentlich zu erwähnen, keine Besserstellung des Schauspielers.

IV. Zusammenfassende Kritik der gegenwärtigen Vertragssituation

In den Genuss des gesamtarbeitsvertraglichen Schutzes kommen nur jene Schauspieler¹⁹⁶, die bei den dem SBV angeschlossenen Bühnen¹⁹⁷ fest angestellt sind und dies auch nur bezüglich ihrer Ensembledarbietungen. Die freiberuflich tätigen Schauspieler – ihre Zahl wird auf ca. 500 geschätzt – und die neben ihrer Theatertätigkeit für Fernsehen, Film und Radio arbeitenden Schauspieler begeben sich aufgrund der Verträge der SRG und der Filmgesellschaften ihrer sämtlichen Rechte. Nun wird von den Verfechtern einer vertraglichen Regelung der Leistungsschutzprobleme angeführt¹⁹⁸, es sei dem Künstler grundsätzlich überlassen, im Vertrag den Umfang der Ver-

195 Und der darauf beruhende "Arbeitsvertrag für freie technische und künstlerische Mitarbeiter", Ausgabe 1979.

196 Derzeit gehören ca. 500 von 660 Schauspielern dem SBKV an.

197 12 von ca. 190 schweizerischen Bühnen (vgl. Rapport Clottu, S. 67 f.; Szene Schweiz Heft 6, 1978/79).

198 So etwa von: Papaconstantinou, S. 41; Wawretzko, Leistungsschutz, S. 88; Süss, S. 73.

wendung seiner Leistung zu bestimmen. Sicher, alle oben genannten Verträge lassen Raum für spezielle Vereinbarungen. Theoretisch wäre der Schauspieler in der Lage, auf vertraglichem Wege die Zweitverwertung seiner Darbietung umfassend zu regeln. So könnte er – wenigstens theoretisch – darüber entscheiden, ob das im Studio aufgezeichnete und gesendete Theaterstück von einem andern Sendeunternehmen weitergesendet oder ob eine bereits gesendete Filmreihe wiederholt werden darf usw. Dasselbe gilt für Verträge mit Filmproduzenten. Theoretisch liegt es beim Schauspieler, ob er beispielsweise dem Produzenten auch die Verwertung des Films durch das Fernsehen oder durch Aufnahme auf Videokassetten bzw. Bildplatten gestatten will. Theoretisch kann er sowohl jede mögliche wirtschaftliche Verwertung seiner Leistung einkalkulieren und die Gage höher ansetzen als auch sich die Synchronisation seiner Filmrolle vorbehalten oder einen Eingriff in die künstlerische Gestaltung der Rolle von vornherein ausschliessen. Die Praxis zeigt, dass solche von den Allgemeinen Bedingungen dieser Verträge abweichenden Vereinbarungen lediglich – wenn überhaupt – mit Spitzendarstellern getroffen werden.

Ergebnis: Die Forderungen und Ansprüche eines grossen Teils der Schauspieler werden durch gesamtarbeitsvertragliche und einzelvertragliche Regelungen nicht in dem Mass befriedigt, als es dem Grad ihrer geistig-künstlerischen Leistung entspricht. Der Schutz durch das Arbeitsrecht versagt zudem bei der unerlaubten Verwendung der schauspielerischen Leistung durch Dritte¹⁹⁹.

C. Persönlichkeitsrecht

Gemäss Art. 28 Abs. 1 ZGB hat, “wer in seinen persönlichen Verhältnissen unbefugtermassen verletzt wird”, einen Anspruch auf Beseitigung und kann nach Art. 28 Abs. 2 ZGB auf Schadenersatz und Genugtuung (Art. 49 OR) klagen. Wann eine unbefugte Verletzung der persönlichen Verhältnisse vorliegt, geht aus Art. 28 ZGB nicht hervor. Es handelt sich um eine Blankettnorm, die auf die gesamte geschriebene und ungeschriebene Rechtsordnung verweist. “Es ist daher Aufgabe des Richters, den Inhalt und die Schranken des Persönlichkeitsschutzes festzulegen²⁰⁰.”

Der Schauspieler konkretisiert durch seine Werkinterpretation höchstpersönliche Werte, und folglich knüpfen sich an seine Darstellung auch ideelle und persönlichkeitsrechtliche Interessen²⁰¹. So hat er ein grundsätzliches Interesse

199 Vgl. vorn § 4 B; gleicher Ansicht Wippermann, S. 103.

200 Grossen, S. 359.

201 Moll, Leistung, S. 74; Flechsig, Leistungsintegrität, S. 8; Ulmer, UVR, S. 428 ff.; Erläuterungen zum VE der Expertenkommission für ein Leistungsschutzgesetz, S. 36 ff.

darán, zu entscheiden, inwieweit und in welcher Form seine Darbietung dem Publikum mitgeteilt wird, dass die Wiedergabe seiner Interpretation technisch einwandfrei ist und die Nennung seines Namens erfolgt.

Die Generalklausel des Art. 28 ZGB bietet dem Schauspieler die Handhabe, einer mangelhaften oder entstellten Wiedergabe seiner Darbietung und – zumindestens theoretisch – einer unerlaubten Erstverwertung, z.B. einer unbefugten Live-Sendung, als Verletzung seiner Persönlichkeit entgegenzuwirken²⁰². Das Recht auf Namensnennung und die Möglichkeit, sich gegen eine unerlaubte Zweitverwertung zu wehren, lässt sich hingegen nicht daraus ableiten. In der Literatur wurde die Anwendung des Art. 28 ZGB auf die ungenehmigte Zweitnutzung zu Recht deshalb kritisiert, weil es diesfalls nicht um die Persönlichkeit des Interpreten, sondern um die kommerzielle Verwertung seines von ihm losgelösten Leistungsergebnisses geht. Der Schutz aus Art. 28 ZGB, ist auf höchstpersönliche Interessen ausgerichtet (z.B. das Recht, sich entstellten oder technisch mangelhaften Wiedergaben seiner Leistung zu widersetzen) und schliesst den Schutz vorwiegend vermögensrechtlicher Interessen aus. Art. 28 ZGB gewährt dem Schauspieler kein Vermögensrecht, das ihm ermöglichte, aus der Verwertung seiner Darbietung einen materiellen Nutzen zu ziehen, was insbesondere auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass die aus dieser Bestimmung abgeleiteten Rechte unübertragbar und unverzichtbar sind²⁰³. Eine Anwendung von Art. 28 ZGB auf die unerlaubte Zweitverwertung würde das Persönlichkeitsrecht in eine “Quelle vermögensrechtlicher Ansprüche” umfunktionieren und auf eine “Überspannung des Persönlichkeitssschutzes” hinauslaufen²⁰⁴.

Aber auch bezüglich der unerlaubten Erstverwertung sind Bedenken anzumelden: Durch die ungenehmigte Festlegung, öffentliche Wiedergabe oder Live-Sendung der schauspielerischen Leistung werden regelmässig nicht nur persönlichkeitsrechtliche, sondern auch vermögensrechtliche Interessen verletzt, da dem Schauspieler die ihm dafür üblicherweise geschuldete Gage entgeht. Das Persönlichkeitsrecht dient aber nicht dem Schutz vermögensrechtlicher, sondern ideeller Interessen. Insofern gilt das über die unerlaubte Zweitverwertung Gesagte mit Einschränkungen²⁰⁵ auch für die unerlaubte Erstverwertung.

202 Vgl. Ulmer, UVR, S. 429; Nater, S. 64 ff.; Papaconstantinou, S. 42, 76.

203 Grossen, S. 356 f.

204 Pedrazzini, S. 40; vgl. auch Ulmer, UVR, S. 429; Nipperdey, Leistungsschutz, S. 63; Hubmann, Schutz, S. 54; Stern, S. 94; a.M. Nater (S. 69 f.), der seine abweichende Ansicht auf die “Trennbarkeit persönlichkeits- und vermögensrechtlicher Interessen” stützt und eine rechtlich unterschiedliche Behandlung der Erst- und Zweitverwertung für nicht gerechtfertigt hält.

205 Eine Einschränkung scheint deshalb angebracht, weil es im konkreten Fall sicher schwer zu entscheiden ist, ob der Schauspieler sich aus persönlichkeitsrechtlichen oder vermögensrechtlichen Gründen betroffen fühlt.

Eine weitere Überlegung ist anzustellen: Lässt sich Art. 28 ZGB für die mangelhafte oder entstellte Wiedergabe der schauspielerischen Leistung und, wenn auch nicht bedenkenfrei, für die unerlaubte Erstverwertung heranziehen, so stellt sich doch zwingend die Frage nach der Effizienz seiner Anwendung. In allen denkbaren Fällen hat der Verletzte unter Umständen mit einem langwierigen Gerichtsverfahren zu rechnen, ganz zu schweigen von der Schwierigkeit, den Schaden nachzuweisen und einen Genugtuungsanspruch zu begründen. PEDRAZZINI weist richtig darauf hin, dass eine Schädigung des Interpreten aus der Festlegung allein kaum entstehen kann, ebensowenig ein Genugtuungsanspruch²⁰⁶. Im übrigen würde kein Schauspieler, vielleicht mit Ausnahme der wenigen Spitzendarsteller, es wagen, einen Prozess anzustrengen, aus der richtigen Erkenntnis heraus, dass er damit seiner beruflichen Karriere nur schaden könnte.

Schliesslich ist noch einmal auf den Zweck des Persönlichkeitsrechtes hinzuweisen: Er besteht im Schutz der Persönlichkeit und nicht im Schutz der Leistung einer Person²⁰⁷. Die Heranziehung des Persönlichkeitsrechtes für den Leistungsschutz ist abzulehnen. "Das Institut würde auf diese Weise zweckentfremdet und seines eigentlichen Inhalts beraubt²⁰⁸."

Auch das Persönlichkeitsrecht ist infolgedessen aufgrund rechtssystematischer Bedenken und mangelnder Effizienz nicht geeignet, dem Schauspieler den geforderten Schutz zu gewähren.

§ 7. Andere denkbare Rechtsgrundlagen

A. Geschäftsführung ohne Auftrag (Art. 423 Abs. 1 OR)

Nach Art. 423 Abs. 1 OR kann der Geschäftsherr, wenn die Geschäftsführung nicht mit Rücksicht auf sein Interesse vorgenommen wurde, sich "die aus der Führung seiner Geschäfte entspringenden Vorteile" aneignen (sog. unechte Geschäftsführung ohne Auftrag). Diese Bestimmung wurde von einzelnen Autoren auch auf den Interpreten angewandt²⁰⁹, mit der Begründung, durch die Verwertung der interpretatorischen Leistung mache sich der vertraglose Geschäftsführer "dem Darbietenden vorbehaltene Aktivitäten" an²¹⁰, die dessen Interessen verletzen.

206 Pedrazzini, S. 38.

207 Stern, S. 93; Konda, S. 19.

208 Stern, S. 93.

209 So bsp. von Papaconstantinou, S. 76; Wippermann, S. 105; Nater (S. 77), der sich zu Unrecht auf Troller (Holzweg, S. 57) bezieht, da dieser die Anwendung der Geschäftsführung ohne Auftrag ausdrücklich ausschliesst.

210 Nater, S. 77.

Unter Geschäft ist bei der unechten Geschäftsführung ohne Auftrag der "Eingriff in fremde subjektive Rechte zu verstehen"; dabei kommen nur Rechte in Betracht, die dem Ansprecher ein Gut zur ausschliesslichen wirtschaftlichen Nutzung zuweisen²¹¹. Als unechter Geschäftsführer gilt also nur, wer bewusst in fremde absolute Rechte eingreift. Ausgehend davon, dass der Schauspieler – zumindestens theoretisch – bezüglich der Erstnutzung seiner Darbietung einen gewissen persönlichkeitsrechtlichen Schutz genießt, kann das unerlaubte Eingreifen des unechten Geschäftsführers sich nur auf diese Erstverwertung der schauspielerischen Leistung beziehen. Der Dritte masst sich das ausschliessliche Recht des Schauspielers an, über die Verwendung seiner Interpretation zu bestimmen. Was die Zweitverwertung angeht, so ist PEDRAZZINIS Ansicht zuzustimmen²¹²: "Geschäftsführung ohne Auftrag kann bei der Vervielfältigung²¹³ nicht angenommen werden, ohne dem Tatbestand von OR 423 Zwang anzutun, denn davon könnte nur die Rede sein, wenn es feststünde, dass dem Interpreten das Recht der Vervielfältigung zustehe, was gerade die Frage ist."

Ergebnis: Art. 423 Abs. 1 OR kann zum Schutz der Erstverwertung der Darbietung nur dann herangezogen werden, wenn man von einer weiten Auslegung des Persönlichkeitsrechtes ausgeht. Die Zweitverwertung wird von Art. 423 Abs. 1 OR nicht erfasst, da es zunächst festzustellen gilt, ob dem Schauspieler überhaupt ausschliessliche Zweitnutzungsrechte zustehen. Gesamthaft ist also auch die Geschäftsführung ohne Auftrag nicht als tauglicher Rechtsbehelf zum Schutze des Schauspielers anzusehen.

B. Ungerechtfertigte Bereicherung (Art. 62 ff. OR)

Gemäss Art. 62 Abs. 1 OR liegt eine Bereicherung vor, wenn jemand "aus dem Vermögen eines andern bereichert worden ist" und diese Vermögensverschiebung als ungerechtfertigt anzusehen ist. Die Ursache der ungerechtfertigten Bereicherung könnte in bezug auf die Interpretation des Schauspielers in der nicht genehmigten Nutzung einer fremden Leistung durch den verwerten den Dritten liegen (sog. Eingriffskondiktion). So wurde denn auch wiederholt der Versuch gemacht, die für den Interpreten geforderten Schutzrechte vermögensrechtlicher Natur aus dem Institut der ungerechtfertigten Berei-

211 Hofstetter, S. 209.

212 Pedrazzini, S. 42, Anm. 72.

213 Pedrazzini versteht unter Vervielfältigung die Zweitnutzung der Darbietung (vgl. vorn, Anm. 55).

cherung zu begründen²¹⁴. Es ist sicher unbestreitbar, dass der Dritte durch die unerlaubte Erst- und Zweitnutzung der Darbietung des Schauspielers im Sinne von Art. 62 Abs. 1 OR bereichert ist. Hingegen ist der Eintritt der geforderten Entreicherung des Schauspielers nicht ohne weiteres zu bejahen²¹⁵; denn die Frage, ob es einen Bereicherungsanspruch auch ohne Entreicherung geben kann, ist streitig. Nach der herrschenden Meinung muss der Verlust des einen "mit der Bereicherung des anderen in Kausalzusammenhang stehen"²¹⁶, d.h. dem Vermögensvorteil des Bereicherten muss eine Vermögenseinbusse des Entreicherten unmittelbar entsprechen²¹⁷. Ist diese Meinung richtig, so kann der Schauspieler keinen Bereicherungsanspruch geltend machen, weil auf seiner Seite keine Entreicherung eingetreten ist. Dies soll durch ein kleines Beispiel erläutert werden: Eine Gruppe von Schauspielern führt auf einem öffentlichen Platz ein Stück auf, Strassentheater. Ein Zuschauer filmt diese Aufführung, ohne die Darsteller um Erlaubnis zu fragen, verkauft den fertigen Film an das Fernsehen und erhält dafür eine Vergütung. Er ist bereichert. Eine Entreicherung der einzelnen Schauspieler wäre theoretisch denkbar, weil sie üblicherweise für die Festlegung ihrer Darstellung eine Gage erhalten und die Sendung die Möglichkeit persönlicher Auftritte einschränken könnte²¹⁸. Der Eintritt einer unmittelbaren Vermögenseinbusse ist aber deswegen abzulehnen, weil schwerlich der Beweis erbracht werden kann, dass der filmende Zuschauer, wenn er für die Aufnahme die Erlaubnis der Schauspieler hätte einholen und für diese Erlaubnis hätte zahlen müssen, den Film überhaupt gedreht oder das Sendeunternehmen bei eigener Produktion ausgerechnet diese Strassentheatertruppe engagiert hätte.

Nach einer anderen Meinung²¹⁹ ist es nicht erforderlich, dass das Vermögen des Betroffenen effektiv geschmälert ist; der Bereicherungsanspruch ist also in Bestand und Umfang vom Eintritt einer Entreicherung unabhängig. Wenn man von einer solchen weiten Auslegung des Bereicherungsrechtes ausgeht²²⁰, könnte für das oben angeführte Beispiel im übertragenen Sinn von einer "Entreicherung" gesprochen werden, weil die nicht genehmigte Nutzung der schauspielerischen Leistung zu einer offensichtlichen Bereicherung des Zuschauers geführt hat und diese als Ausbeutung unbillig erscheint. Für die Zweitverwertung bleibt aber die Frage offen, ob der Vorteil, den z.B. das Fernsehunternehmen erlangt, wenn es die Festlegung der Aufführung des

214 Vgl. etwa Wippermann, S. 104; Nater, S. 78 f.

215 Troller, Holzweg, S. 58.

216 Von Tuhr/Peter, S. 473.

217 Vgl. auch Guhl/Merz/Kummer, S. 204.

218 Vgl. auch das Beispiel bei Möhring, Regelung, S. 33 f.

219 So etwa v. Büren, Obligationenrecht, S. 309.

220 So Troller, Holzweg, S. 58; Papaconstandinou, S. 78; Nater, S. 78 f.; a.M. Möhring, Regelung, S. 33 f.; Pedrazzini, S. 42, Anm. 72; Konda, S. 35, bezüglich der Zweitverwertung.

Strassentheaters weiterverbreitet, tatsächlich ungerechtfertigt ist. "Eine Vermögensverschiebung, die nicht unter eine spezielle Normierung fällt, darf nicht schon deshalb korrigiert werden, weil sie unbillig erscheint²²¹."

Im Ergebnis lässt sich festhalten, dass das Bereicherungsrecht grundsätzlich auf die Zweitnutzung nicht anwendbar ist. Eine Anwendung erscheint allenfalls bei einer weiten Auslegung von Art. 62 Abs. 1 OR im Bereich der unerlaubten Erstverwertung denkbar. Es ist jedoch fraglich, ob eine derartig grosszügige Auslegung den Tatbestand von Art. 62 Abs. 1 OR nicht zweckentfremdet und verzerrt.

C. Wertersatzanspruch in Analogie zu Art. 672 ZGB

PEDRAZZINI hat darauf hingewiesen, dass sich anstelle eigentlicher Bereicherungsansprüche "ein Wertersatzanspruch, etwa in Analogie zu ZGB 672 konstruieren" liesse, der nur mittelbar im Bereicherungsrecht begründet sei und der einen geschützten Rechtsbestand voraussetze "(sog. Bereicherung aus Verwendung fremden Gutes bzw. Eingriffskonditionen, die auf Wertersatz gerichtet sind)"²²².

Art. 672 ZGB schreibt vor, dass und in welchem Umfang die Vermögensverschiebung auszugleichen ist, die infolge des durch das Akzessionsprinzip bewirkten Übergangs einer mit fremdem Material erstellten Baute ins Eigentum des Grundeigentümers zu dessen Gunsten eintritt, wenn eine Trennung des Materials vom Boden unterbleibt²²³. Diese Sonderregelung wurde getroffen, um dem Materialeigentümer einen Ausgleich zu gewähren, den ihm die Anwendung der Normen über die ungerechtfertigte Bereicherung nicht verschaffen könnte²²⁴. Die Schwierigkeit der analogen Anwendung von Art. 672 ZGB liegt darin, dass diese Bestimmung ein geschütztes Rechtsgut voraussetzt (Eigentum). Die Leistung des Schauspielers aber ist, wie nachgewiesen wurde, von der schweizerischen Rechtsordnung nicht als Rechtsgut anerkannt. Der Konstruktion eines dem Art. 672 ZGB analog konzipierten Wertersatzanspruchs steht neben dieser fehlenden tatbestandlichen Voraussetzung die Überlegung entgegen, dass es rechtssystematisch äusserst bedenklich ist, die künstlerische Leistung unter eine spezifisch auf das Eigentumsrecht zugeschnittene Bestimmung zu subsumieren.

221 Stern, S. 98; v. Büren, Obligationenrecht, S. 295.

222 Pedrazzini, S. 42, Anm. 72.

223 BGE 99 II 135.

224 BGE 99 II 138.

D. Unerlaubte Handlung (Art. 41 ff. OR)

Voraussetzung der Haftung aus unerlaubter Handlung gemäss Art. 41 ff. OR ist neben dem Eintritt einer kausalen Vermögensverminderung die Widerrechtlichkeit der Handlung und ein persönliches Verschulden des Haftpflichtigen²²⁵. Bei der Feststellung des kausalen Schadens anlässlich der unerlaubten Erst- und Zweitverwertung einer Interpretation tauchen ähnliche Schwierigkeiten auf wie im Bereicherungsrecht.

Schaden ist Vermögensverminderung, ist die Differenz "zwischen dem gegenwärtigen Stand des Vermögens des Geschädigten und dem Stand, den das Vermögen ohne das schädigende Ereignis hätte"²²⁶, wobei hypothetisch davon auszugehen ist, wie hoch das Vermögen gewesen wäre, hätte das schädigende Ereignis nicht stattgefunden. Auf den ersten Blick könnte man tatsächlich annehmen, dass dem Schauspieler durch die ungenehmigte Erst- und Zweitverwertung Gewinn entgeht, da er normalerweise für derartige Verwendungen seiner Darbietung eine Gage erhält. Es ist aber nicht zu übersehen, dass bei Nichteintritt der "schädigenden" Handlung der Schauspieler vermögensmässig genauso dasteht wie bei deren Eintritt. Dieses Argument liesse sich nur entkräften, wenn sich für das oben angeführte Beispiel der unerlaubten Erst- und Zweitverwertung der Darbietung einer Strassentheatertruppe der Nachweis finden liesse, dass der Zuschauer in jedem Fall den Film gedreht oder das Sendeunternehmen bei eigener Produktion gerade diese Truppe engagiert hätte. Dieser Beweis kann aber schwerlich erbracht werden. Wo also ist der Schaden im Sinne des Bereicherungsrechts? Ein entgangener Gewinn könnte allenfalls darin gesehen werden, dass sich durch die Fernsehsendung die Möglichkeiten der Truppe zu Direktauftritten verringert oder dass das Publikum bei Aufführungen unter freiem Himmel nicht mehr interessiert ist. Dem könnte wiederum entgegnet werden, dass eine Fernsehsendung im Gegenteil eher geeignet ist, das Interesse von Publikum und Veranstaltern zu erhöhen, so dass auch hier der Nachweis eines effektiven kausalen Vermögensschadens auf Schwierigkeiten stösst.

Selbst wenn diese Komplikationen beiseite gelassen und angenommen würde, ein kausaler Schaden liesse sich bei der unerlaubten Erst- und Zweitnutzung nachweisen, so bleibt die Widerrechtlichkeit als weitere Voraussetzung der Haftbarmachung zu prüfen. Widerrechtlichkeit ist der Verstoß gegen Normen, die dem Rechtsgenossen ein Schädigungen vermeidendes Verhalten vorschreiben²²⁷. Sie ist für die unerlaubte Erstverwertung als Persönlichkeitsverletzung²²⁸ gegeben. Für die ungenehmigte Zweitverwertung sieht NATER

225 Vgl. Oftinger, S. 14.

226 Oftinger, S. 54.

227 Oftinger, S. 128.

228 Zu den Bedenken vgl. vorn § 6 C.

die Widerrechtlichkeit im Falle der Aufnahme gesendeter Live-Darbietungen und gesendeter Leistungsträger zwecks gewerblicher Verwertung in dem Verstoß gegen die Konzessionsbestimmungen für Radio- und Fernsehempfang, die nur den Empfang von Sendungen erlauben²²⁹. Da jedoch die Verwertungen künstlerischer Darbietungen nicht im Bereich des Fernmelderegals des Bundes liegen, können sie auch nicht von den Konzessionsbestimmungen erfasst werden²³⁰. Für die Fälle unerlaubter Zweitverwertung fehlt demzufolge entweder die Widerrechtlichkeit oder sie ist als Vertragsverletzung zu werten, was eine Anwendung von Art. 97 ff. OR anstelle Art. 41 ff. OR erforderlich macht.

Mit der Feststellung, dass die Haftbarkeitsvoraussetzung des kausalen Vermögensschadens nicht nachweisbar ist und die Widerrechtlichkeit bei der unerlaubten Zweitverwertung nicht gegeben ist, erübrigt sich die Prüfung der letzten Haftbarkeitsvoraussetzung, des Verschuldens. Auch die Bestimmungen über die unerlaubte Handlung können nicht als tauglicher Rechtsbehelf für den Schauspieler angesehen werden²³¹.

§ 8. Würdigung des geltenden Rechts

In Betrachtung des geltenden Rechts lässt sich zusammenfassend sagen:

Der vermögensrechtliche Schutz der schauspielerischen Leistung durch das Wettbewerbsrecht scheitert an dem Erfordernis des Wettbewerbsverhältnisses und der Unlauterkeit der Wettbewerbshandlung.

Der vertragliche Schutz im Rahmen des Arbeitsrechts ist ungenügend, da er sich nur auf den in einem Arbeitsverhältnis stehenden Schauspieler erstreckt und als solcher zudem keine befriedigenden Lösungen enthält. Das Arbeitsrecht gewährt des weiteren keinen Schutz gegen die unerlaubte Verwendung der Interpretation durch Dritte.

Das Persönlichkeitsrecht schützt den Schauspieler gegen die mangelhafte und entstellte Wiedergabe seiner Darbietung, gibt ihm hingegen kein Recht auf Namensnennung. Theoretisch liesse sich aus Art. 28 ZGB auch ein Schutz vor unerlaubter Erstverwertung der schauspielerischen Leistung herleiten²³².

Ein Schutz der Darbietung des Schauspielers aufgrund der Bestimmungen über die Geschäftsführung ohne Auftrag und die ungerechtfertigte Bereiche-

229 Nater, S. 80.

230 So die Besprechung von Naters Arbeit durch Roland Grossenbacher, ZBJV 116, 1980, S. 360.

231 A.M. Papaconstandinou, S. 77; Wippermann, S. 107 ff.; Nater, S. 79 f.

232 Zu den Bedenken und der mangelnden Effizienz einer allfälligen Anwendung des Art. 28 ZGB vgl. vorn § 6 C.

rung ist nur bei weiter Auslegung und Zwecküberschreitung dieser Normen denkbar.

Die Normen über die unerlaubte Handlung können zum Schutze der Interpretenleistung ebenfalls nicht herangezogen werden, da die erforderliche Haftbarkeitsvoraussetzung des kausalen Vermögensschadens nicht nachzuweisen ist.

Wurde einerseits erkannt, dass die künstlerische Leistung des Schauspielers aufgrund ihrer Eigentümlichkeiten eines eigenen, einheitlichen Schutzes bedarf²³³, wurde andererseits das Schutzbedürfnis gesamthaft bejaht²³⁴, so lässt sich nunmehr festhalten, dass de lege lata kein ausreichender Schutz besteht. Damit ist die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung der Interpretenrechte erwiesen. Ein wirksamer Schutz ist nur möglich durch die Schaffung eines Sondergesetzes, das den Eigenheiten der künstlerischen Leistung gerecht wird und auf die spezifischen Bedürfnisse der Interpreten ausgerichtet ist.

233 Vgl. vorn § 4 C.

234 Vgl. vorn § 5.

3. Kapitel: Die Möglichkeiten des Schutzes durch das in Vorbereitung befindliche Leistungsschutzgesetz

§ 9. Der Vorentwurf der Expertenkommission und der Alternativentwurf der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht für ein Leistungsschutzgesetz

A. Einleitung

Im Hinblick auf den Beitritt der Schweiz zum Rom-Abkommen von 1961 zum Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen²³⁵ wurde von derselben Expertenkommission, die 1963 mit dem Vorentwurf zu einem neuen Urheberrechtsgesetz beauftragt worden war, der Vorentwurf für ein Bundesgesetz über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen (VE) fertiggestellt²³⁶ und den interessierten Organisationen und Verbänden zur Vernehmlassung unterbreitet. Die Ergebnisse dieser Vernehmlassung ergaben ein äusserst unterschiedliches Meinungsspektrum²³⁷. Die Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht hat, im Einklang mit den meisten beteiligten Verbänden, einen Alternativentwurf (AE SVU) ausgearbeitet²³⁸, der in wesentlichen Punkten von dem VE abweicht.

B. Die Grundzüge des Rom-Abkommens im Hinblick auf den Interpreten

Da der VE weitgehend dem Rom-Abkommen (Rom-Abk.) angepasst wurde, empfiehlt es sich, zunächst die Hauptlinien dieses internationalen Vertragswerkes aufzuzeigen.

-
- 235 Zur Entstehungsgeschichte des Rom-Abkommens und zum Abkommen selbst vgl. die Erläuterungen zum VE, S. 4 ff.; Ulmer, Rom-Abkommen, S. 569 ff.; Lamberti, S. 257 ff.; von Rauscher auf Weeg, S. 310; J.-H. Müller, S. 111 ff.
 - 236 Vgl. Schweiz, Nachbarrechte des Urheberrechts, in: UFITA Bd. 75, 1976, S. 180 ff.; zur Entstehungsgeschichte des Vorentwurfs vgl. Erläuterungen zum VE, S. 22 ff.
 - 237 Vgl. Ergebnisse der Vernehmlassung über den Vorentwurf der Expertenkommission, Juli 1976; Rehbindler, Streit, S. 23 ff.
 - 238 Vgl. Vorschläge und Anregungen der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht (SVU) zu einem Bundesgesetz über die Rechte der ausübenden Künstler vom 7. Januar 1976; Stellungnahme der SVU zum VE und dem Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk., vom 20. Januar 1976.

Die Konvention regelt die ihrem Wesen nach verschiedenartigen Rechte der Interpreten, Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen in einem einheitlichen Vertragsinstrument²³⁹. Es baut auf dem System der Inländerbehandlung²⁴⁰ in Verbindung mit der Gewährleistung von Mindestrechten auf, wohl um eine möglichst hohe Zahl von Ratifikationen und Beitritten zu erreichen²⁴¹. Was die Rechtsnatur des Mindestschutzes der Interpreten anbetrifft, so handelt es sich iure conventionis nicht um Ausschliesslichkeitsrechte, sondern um Rechtspositionen, deren nähere Ausgestaltung den Vertragsstaaten vorbehalten bleibt²⁴². Der Schutzzumfang ist in Art. 7 Rom-Abk. festgehalten. Danach können die Interpreten die *unerlaubte Erstverwertung* ihrer unmittelbaren Darbietung untersagen:

- Sie sind geschützt gegen die unerlaubte öffentliche Wiedergabe und die Sendung ihrer Interpretation. Der Schutz greift jedoch nicht Platz, wenn die Darbietung, die zur öffentlichen Wiedergabe oder zur Sendung benutzt wird, eine bereits gesendete oder festgelegte Darbietung ist (Art. 7 Abs. 1 lit. a Rom-Abk.).
- Sie geniessen im weiteren Schutz gegen die ungenehmigte Festlegung ihrer unmittelbaren Darbietung (Art. 7 Abs. 1 lit. b Rom-Abk.). Diese Regelung gilt gleichermassen für die Festlegung auf Ton-, Bild- und Tonbildträger.

In der Frage der *unerlaubten Zweitverwertung* beschränkt das Rom-Abk. den Schutz der Interpreten in Art. 7 Abs. 1 lit. c auf Sonderfälle. Für die Vervielfältigung der festgelegten Darbietung bedarf es der Zustimmung des Interpreten nur, wenn

- die Festlegung selbst unerlaubt war;
- die Vervielfältigung vom erlaubten Zweck abweicht;
- die Festlegung aufgrund der Ausnahmebestimmungen des Art. 15 Rom-Abk. gemacht worden ist und zu anderen als den in Art. 15 vorgesehenen Zwecken vervielfältigt wird. Nach Art. 15 ist den vertragschliessenden Staaten die Möglichkeit gegeben, in ihrer nationalen Gesetzgebung Aus-

239 Zur Kritik dieser Regelung vgl. hinten C. I.

240 Vgl. Art. 2 Abs. 1 Rom-Abk.: Unter Inländerbehandlung ist im Hinblick auf die Interpreten die Behandlung zu verstehen, die der vertragschliessende Staat den Künstlern, die seine Staatsangehörigen sind, in seiner nationalen Gesetzgebung für Darbietungen gewährt, die in seinem Staatsgebiet stattfinden, gesendet oder erstmalig festgelegt werden. Ergänzt wird der Grundsatz der Inländerbehandlung durch die Bestimmungen über den Mindestschutz (Art. 7, 11, 12, 14).

241 Dass dies ein Trugschluss war, beweist die niedrige Zahl der bis Oktober 1980 beigetretenen Staaten: Brasilien, Chile, Columbien, Congo, Costa Rica, Dänemark, Deutschland (Bundesrepublik), Ecuador, El Salvador, Fidschi-Inseln, Grossbritannien, Guatemala, Italien, Irland, Luxemburg, Mexiko, Niger, Norwegen, Österreich, Paraguay, Schweden, Tschechoslowakei, Uruguay.

242 Vgl. Ulmer, Rom-Abkommen, S. 581.

nahmen für die private Benutzung, die Benutzung zur Berichterstattung, für die ephemere Festlegung und für Unterrichts- und Forschungszwecke vorzusehen.

Art. 12 Rom-Abk. sieht im Falle der Zweitverwertung einen Vergütungsanspruch des Interpreten, des Tonträgerherstellers oder beider vor. Diese Bestimmung bezieht sich aber nur auf zu Handelszwecken veröffentlichte Tonträger, für deren Benutzung zur Sendung oder sonstigen öffentlichen Wiedergabe eine einzige angemessene Vergütung zu zahlen ist. Tonträger, die nicht für den Handel bestimmt sind, also insbesondere die Tonträger des Radios, fallen nicht unter diese Bestimmung, mit anderen Worten, ihre Benutzung zur Sendung ist nicht vergütungspflichtig. Ausserdem sind bezüglich des Vergütungsanspruchs Vorbehaltserklärungen möglich. So kann ein vertragschliessender Staat gemäss Art. 16 Rom-Abk. durch eine beim Generalsekretär der Vereinten Nationen zu hinterlegende Mitteilung erklären, dass er die Bestimmung des Art. 12 gar nicht oder für bestimmte Nutzungsarten nicht anwenden will. Im weiteren besteht die Möglichkeit, bei Tonträgern, deren Hersteller keinem anderen Vertragsstaat angehört, die Anwendung von Art. 12 auszuschliessen.

Bei der Regelung der Schutzdauer geht das Rom-Abk. in Art. 14 von einer Minstdauer von 20 Jahren aus. Den nationalen Gesetzgebungen bleibt es überlassen, eine längere Frist zu gewähren.

Im Ergebnis lässt sich feststellen, dass den Interpreten durch das Rom-Abk. ein sehr beschränkter Schutz gewährt wird. Nur im Falle einer unerlaubten Erstverwertung und in den drei genannten Sonderfällen der Zweitverwertung sind sie geschützt. Im übrigen wird ihnen bei der Verwertung zweiter Hand nur ein Anspruch auf angemessene Vergütung zuerkannt und dies auch nur in den Fällen, "in denen die Tonträger unmittelbar zur öffentlichen Wiedergabe benutzt werden: Bei Schallplattensendungen des Rundfunks, die in einem öffentlichen Lokal wiedergegeben werden, können nach Art. 12 Rom-Abk. Vergütungsansprüche nur gegen das Sendeunternehmen, nicht gegen den Inhaber des öffentlichen Lokals geltend gemacht werden"²⁴³. Darüberhinaus ist der in Art. 12 vorgesehene Schutz gegen Zweitverwertung auf im Handel befindliche Tonträger beschränkt. Für die Benutzung sonstiger Tonträger und die Benutzung von Filmen ist er nicht gegeben. Eine weitere gravierende Einschränkung erfolgt durch Art. 19 Rom-Abk. Dieser schliesst die Anwendung des Art. 7 auf die Zweitverwertung von Filmen aus. Hat der Interpret der Filmaufnahme zugestimmt, so kann er weder verbieten, dass diese Aufnahme zu anderen Zwecken verwendet wird als zu denjenigen, für die er seine Zustimmung erteilt hat, noch kann er bei der Zweitnutzung Vergütungsan-

sprüche geltend machen. Diese Regelung beruht auf der Erwägung, dass, um eine normale Verwertung von Filmwerken zu ermöglichen, sie von jeglicher Forderung seitens der Interpreten auszunehmen seien. Der Hinweis, der Produzent trage das wirtschaftliche Risiko und ihm müsse deshalb die Verwertung des Films erleichtert werden, kann diese ungerechte Behandlung der Interpreten im gesamten Bereich der Filmaufnahmen im Gegensatz zu den Tonaufnahmen nicht rechtfertigen²⁴⁴.

Hinsichtlich der persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Interpreten versagt ihm das Rom-Abk. jeglichen Schutz. Für das Recht des Interpreten auf Leistungsintegrität und das Recht auf Namensnennung bleiben als Rechtsgrundlage nur die Normen des nationalen Rechts²⁴⁵.

C. Der Vorentwurf der Expertenkommission (VE)

I. Das Konzept

Das Konzept des Rom-Abk., die gemeinsame Regelung unterschiedlicher Leistungen in einer einzigen Konvention, ist von der Expertenkommission in den VE übernommen worden, obwohl sie selbst in den Erläuterungen zum VE Kritik an diesem Vorgehen geübt und darauf hingewiesen hatte, dass die Leistungen der Interpreten auf künstlerischem Gebiete liegen, die Tätigkeiten der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen dagegen auf technisch-organisatorischem Gebiet, auch wenn sie möglicherweise künstlerische Eigenschaften voraussetzten²⁴⁶. Das Zusammenbinden dieser drei Tätigkeitsarten in einem einzigen Gesetz wurde einmal damit begründet, dass Substanz dieser Tätigkeiten die Werke der Urheber bildeten. Alle drei interessierten Gruppen seien Werkmittler. Zum andern sei die Interessenverflechtung zwischen Interpret, Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen so eng, dass der Schutz des einen sich mit dem des anderen berühre, was die Regelung in einem einheitlichen Instrument als zweckmässig erscheinen lasse²⁴⁷.

Der Werkbezug und der faktische Zusammenhang dieser drei Interessengruppen ist ohne Zweifel gegeben, aber es ist dennoch nicht von der Hand zu weisen, dass einzig die Interpretenleistung dem Vergleich mit dem Urheberrecht standhält, denn nur sie ist eine geistig-künstlerische Tätigkeit, die es erlaubt, von einer Nachbarschaft zu den Werkschöpfern zu sprechen und die

244 Gleicher Ansicht Gotzen, S. 44; ebenso wohl auch Ulmer, Rom-Abkommen, S. 592.

245 Dass dieser Schutz unzulänglich ist, wurde vorn nachgewiesen (vgl. §§ 6–8).

246 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 49.

247 Gleicher Meinung Pedrazzini, S. 22.

Gewährung von "Nachbarrechten des Urheberrechts" zu rechtfertigen. Zwar stellt das Urheberrecht heute auf den individuellen Charakter des Werkes selbst ab, lässt die Individualität des Werkes als Schutzvoraussetzung genügen²⁴⁸, unabhängig von der persönlichen Prägung durch den Urheber. Folglich könnte man sich mit der Ansicht, nur die künstlerische Leistung solle Gegenstand eines Leistungsschutzrechtes bilden, dem Vorwurf aussetzen, die persönlichkeitsrechtliche Komponente der Interpretenleistung übermässig zu betonen²⁴⁹. Nun wird aber gerade die Tatsache, dass die interpretatorische Leistung persönlich bedingt ist, wesensmässig Ausdruck der Persönlichkeit des Interpreten ist, als Hauptargument für einen Leistungsschutz des Interpreten herangezogen. Es ist daher schwer einzusehen und erscheint widersprüchlich, dass auf der einen Seite eine persönlichkeitsrechtliche Anknüpfung des künstlerischen Leistungsschutzes erfolgt, auf der anderen Seite aber bei Heranziehung des persönlichkeitsrechtlichen Elements als Argument für die getrennte Behandlung der drei Tätigkeitsarten von Überspannung des Persönlichkeitsschutzes geredet wird.

Auch der Hinweis auf die Praktikabilität einer gemeinsamen Regelung vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die technisch-organisatorische Tätigkeit der Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen wesensmässig etwas völlig anderes darstellt als die künstlerische Leistung des Interpreten und folglich niemals mit ihr gleichgesetzt werden kann. Dem Urheberrecht verwandte Rechte sollten aus rechtstechnischen Gründen nur Leistungen mit künstlerischem Charakter zuerkannt werden, denn nur sie rechtfertigen einen dem Urheberrecht ähnlichen Sonderschutz.

Will man die Schallplattenproduzenten gegen die überhandnehmende Piraterie und die Sendeunternehmen gegen unerlaubte Weitersendung und Vervielfältigung schützen, so bedarf es entweder eines auf diese spezifischen Tatbestände zugeschnittenen eigenen Gesetzes oder man gibt ihnen die Möglichkeit, Rechte von den Interpreten (ähnlich dem Verhältnis Urheber-Verleger) derivativ zu erwerben²⁵⁰.

Auf keinen Fall geht es an, den Schutz derart unterschiedlicher Leistungen in ein und demselben Gesetzeswerk zusammenzufassen, nur weil eine einheitliche Regelung im Hinblick auf den Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk. als wünschenswert erscheint. Ist der Schutz, den das Rom-Abk. für Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen gewährt, auf andere Weise zu erreichen, so steht dem Beitritt ohnehin nichts im Wege.

248 Vgl. vorn § 4 A. I.

249 Diesen Vorwurf erhebt z.B. Pedrazzini, S. 22.

250 Wobei noch zu prüfen bliebe, ob de lege lata kein ausreichender Schutz gewährt wird.

Es ist dringend notwendig, dass der Gesetzgeber vor Erlass des Leistungsschutzgesetzes noch einmal überdenkt, ob es vertretbar ist, die Rechte der Interpreten, “mit ihrem dogmatischen Schwerpunkt im Persönlichkeitsrecht mit den ‘Unternehmerrechten’ der Tonträgerhersteller” und der Sendeanstalten, “die ihren Ursprung zweifellos im Wettbewerbsrecht haben, unter der einheitlichen Flagge des Leistungsschutzes” zusammenzufassen²⁵¹.

II. Die Rechte der Interpreten

1. Künstlerbegriff

Das Rom-Abk. versteht in Art. 3 lit. a unter den “ausübenden Künstlern” die “Schauspieler, Sänger, Musiker, Tänzer und anderen Personen, die Werke der Literatur oder der Kunst²⁵² aufführen, singen, vortragen, vorlesen, spielen oder auf irgendeine andere Weise darbieten”. Der VE knüpft in Art. 1 Abs. 1 ebenfalls an den Vortrag oder die Aufführung urheberrechtlich relevanter Werke an und wählt als Auffangbestimmung die künstlerische Mitwirkung “bei einem solchen Vortrag oder einer Aufführung”, dies, um die Abgrenzung zu den Nichtkünstlern deutlich zu machen. Nicht geschützt sind demnach technische Leistungen sowie Tätigkeiten, die zwar als künstlerisch bezeichnet werden können, die sich aber nicht auf die Darbietung eines Werkes beziehen²⁵³. Dies betrifft insbesondere den grössten Teil der Künstler in Variété und Circus (z.B. Zauberkünstler, Jongleure, Akrobaten, Dompteure, Clowns). Das Festhalten an der Darbietung eines Werkes wurde mit der richtigen Überlegung begründet, den Kreis der Berechtigten nicht zu weit zu ziehen und so Abgrenzungsprobleme zu vermeiden²⁵⁴. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass dieser Lösung eine gewisse Willkürlichkeit anhaftet, aber der Verzicht darauf würde die Gerichte zwingen, zu entscheiden, was eine künstlerische Leistung ist²⁵⁵.

251 Vgl. Hertin, *Künstlerbegriff*, S. 40.

252 Dem Begriff “Werk der Literatur und Kunst” kommt die ihm in der RBUE und dem WUA beigelegte Bedeutung zu (vgl. Rapport du rapporteur général, actes de la conférence, S. 42).

253 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 63.

254 Vgl. auch dURG § 72, dem Art. 1 Abs. 1 VE nachgebildet ist; Pedrazzini, S. 29, insbesondere Anm. 32; a.M. Nater (S. 24 ff.), dessen Beispiele kaum Argumente für den Verzicht auf die Anknüpfung an schutzfähige Werke darstellen. Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, dass die Mitglieder der Ballettgruppe in Smetanas “Die verkaufte Braut” auch bezüglich ihrer Bodenakrobatik im II. Akt als Interpreten geschützt sind.

255 Es ist davon auszugehen, dass der Begriff “künstlerisch” lediglich die Abgrenzung

2. Der Schutzzumfang

In Anlehnung an das Rom-Abk. verleiht Art. 2 Abs. 1 VE den ausübenden Künstlern das Recht, die unerlaubte Erstverwertung ihrer Darbietung zu untersagen. Der Schutz erstreckt sich auf die öffentliche Wahrnehmbarmachung (Art. 2 Abs. 1 lit. a VE), die Live-Sendung²⁵⁶ (Art. 2 Abs. 1 lit. b VE) und die Festlegung ihrer Leistung auf Ton- oder Bildträger (Art. 2 Abs. 1 lit. c VE). Von der Möglichkeit des Art. 7 Abs. 2 Rom-Abk., den Interpreten durch eine dispositive Norm gegen die Weitersendung der mit seiner Zustimmung gesendeten Darbietung zu schützen, hat die Expertenkommission keinen Gebrauch gemacht, sondern die Weitersendung vom Schutz ausgenommen, eine Befugnis, die das Rom-Abk. in Art. 7 Abs. 1 für den nationalen Gesetzgeber vorsieht. Begründet wurde der Verzicht auf den Schutz gegen Weitersendung mit dem Argument, der Künstler sei bei den Verhandlungen über die Live-Sendung oder Aufzeichnung seiner Interpretation in der Lage, "dem Vertragspartner das Weitersendungsrecht zu erlauben oder zu verweigern"²⁵⁷. Bei dieser Argumentation scheint jedoch übersehen worden zu sein, dass der Schauspieler, der vom Fernsehen für eine Rolle verpflichtet wird, mit Ausnahme der Stars, keineswegs die Möglichkeit hat, besondere Vereinbarungen zu treffen, sich also das Weitersendungsrecht vorzubehalten. Er hat die Wahl zwischen den bereits erwähnten Anstellungsverträgen I und II, in denen er sämtliche Verwertungsrechte der SRG abtritt (im Falle des Vertrages II allerdings gegen eine Vergütung von mindestens 20% der Grundgage). Die Behauptung, der Künstler habe bei den Vertragsverhandlungen die Entscheidungsfreiheit, das Weitersendungsrecht zu erlauben oder zu verweigern, ist demnach unzutreffend. Hinzukommen die Fälle, in denen der Schauspieler durch mündliche Absprache engagiert und eine Regelung über eine eventuelle Weitersendung gar nicht getroffen wird. Beabsichtigt nun die SRG, eine solche Weitersendung vorzunehmen, so wird dem Schauspieler ein Papier vorgelegt, auf dem er sich durch seine Unterzeichnung mit dieser weiteren Verwertung seiner Darbietung einverstanden erklärt, wohlgerne ohne zusätzliche Vergütung. Es versteht sich von selbst, dass der Schauspieler seine Zustimmung nicht verweigern wird, will er auch in Zukunft für die SRG arbeiten.

Art. 2 VE schützt den Interpreten nur gegen die unerlaubte Erstverwertung. Hat er der Festlegung oder Sendung seiner Interpretation zugestimmt,

zur technischen Mitarbeit bezweckt (z.B. die Unterscheidung zwischen Regisseur und Inspizient). Vgl. dazu Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 2 zu § 73.

256 Dies gilt sowohl für die Live-Sendung seiner Darbietung durch Rundfunkunternehmen (SRG) als auch durch Unternehmen der Drahtübermittlung (z.B. Rediffusion AG; vgl. Erläuterungen zum VE, S. 64).

257 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 65.

so ist die Zweitverwertung grundsätzlich erlaubt. Für die Vervielfältigung von Tonaufnahmen bestimmt Art. 2 Abs. 2 VE, dass sie nur innerhalb des vereinbarten Zweckes erfolgen darf²⁵⁸. Dieser Schutz "umfasst ausserdem die Einfuhr von Vervielfältigungsstücken, die über den vereinbarten Zweck hinaus angefertigt worden sind sowie die Verbreitung dieser Vervielfältigungsstücke in der Öffentlichkeit"²⁵⁹. Er bezieht sich jedoch nur auf die Vervielfältigung von Tonträgern. Daraus ergibt sich, dass dem Schauspieler, hat er einmal die Verwendung seiner Leistung in einem Film, einer Fernsehsendung usw. gestattet, jeder Schutz gegen spätere Verwertungen, wie die Sendung eines Films im Fernsehen, die Wiederaufnahme alter Sendereihen, die Aufnahme auf Videokassetten, entzogen ist. Er hat hinsichtlich seiner Interpretation weder ein Autorisationsrecht noch einen Vergütungsanspruch. Diese Beschränkung des Schutzes der Interpreten im gesamten Bereich des Films zugunsten der Filmproduzenten und Fernsehanstalten entspricht Art. 19 Rom-Abk. Auf die stossende Ungleichbehandlung, die diese Regelung für die Film- und Filmschauspieler bedeutet, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen.

Der VE nimmt eine weitere schwerwiegende Einschränkung vor, indem er den in Art. 12 Rom-Abk. vorgesehenen Vergütungsanspruch der Interpreten für die Nutzung von Tonträgern durch Sendeanstalten und Veranstalter (z.B. öffentliche Wiedergabe in Diskotheken, Bars, Restaurants, Warenhäusern) ausschliesst, wozu Art. 16 Rom-Abk. die Befugnis verleiht. Die Entscheidung gegen diese sog. *utilisation secondaire* wird mit folgenden Überlegungen begründet²⁶⁰: Der Vergütungsanspruch sei eine Art Dienstbarkeit an einer beweglichen Sache, seine Anerkennung "ein Einbruch in die Regeln des Mobiliarrechts". Schon ULMER hat festgestellt²⁶¹, dass dieser Einwand der Expertenkommission das Verhältnis verkennt, das zwischen dem Sachenrecht einerseits und dem Urheberrecht und den angrenzenden Rechten andererseits besteht. Das Sachenrecht und das Urheberrecht bezögen sich auf verschiedene Gegenstände: Objekt des Eigentums sei ein Sachkörper, Objekt des Urheberrechts dagegen eine geistige Schöpfung. Der Erwerb des Eigentums an einem Buch – um ein Beispiel zu nennen – verschafft dem Käufer nicht gleichzeitig das Verfügungsrecht über das darin verkörperte Werk. Er darf das Buch zum privaten Gebrauch benutzen, hingegen ist es ihm nicht erlaubt, das Buch ohne Zustimmung der Berechtigten öffentlich vorzulesen. Diese Zustimmung wird regelmässig nur gegen Entrichtung einer Entschädigung erteilt. Die Rechte des Urhebers beschränken demzufolge die aus dem Eigentum fliessenden Rechte

258 Diese Regelung entspricht Art. 7 Abs. 1 lit.c/ii Rom-Abk.

259 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 67.

260 Vgl. für die folgenden Ausführungen Erläuterungen zum VE, S. 41 ff.

261 Ulmer, Rechtsgutachten, S. 24 ff.

(Art. 641 Abs. 1 ZGB bestimmt denn auch ausdrücklich, dass der Eigentümer nur in den Schranken der Rechtsordnung über eine Sache verfügen kann). Die Ausübung sachenrechtlicher Befugnisse ist niemals identisch mit der Ausübung urheberrechtlicher Befugnisse. Dies gilt in vermehrtem Masse für das Gebiet der Nachbarrechte: Während im Urheberrecht das Rechtsobjekt in der Regel eine wahrnehmbare Form im Bereich der Literatur und Kunst ist, handelt es sich beim Objekt des Leistungsschutzrechtes um eine künstlerische Darbietung. Die Auffassung der Expertenkommission, die Anerkennung der Zweitvergütung sei ein Einbruch in die Regeln des Mobiliarrechts, ist daher abzulehnen.

Die Expertenkommission argumentiert weiter, dass eine Ausnahme vom freien Verfügungsrecht des rechtmässigen Erwerbers eines Tonträgers – wie im Urheberrecht – nur opportun sei, wenn “Gründe der Billigkeit” dafür sprächen. Den Künstlern sei ein dem Urheberrecht entsprechend ausgestaltetes Recht nur dann zu gewähren, wenn ihre Situation “hinsichtlich des Entschädigungsmodus für ihre Leistungen mit derjenigen der Urheber vergleichbar wäre”; dies sei nicht der Fall. Hier irrt sich die Kommission. Eine Rechtstat-sachenforschung, die sich im Zusammenhang mit der Revision des Urheberrechts mit der Situation der Urheber befasste, hat ergeben, dass der grösste Teil der Urheber seine Werke innerhalb eines Vertragsverhältnisses schafft²⁶². Das Argument, der Urheber werde im Gegensatz zum Interpreten erst im Zeitpunkt der Werkverwertung entschädigt, ist heute deshalb nicht mehr stichhaltig²⁶³.

Ferner wird geltend gemacht, dass durch die Ausrichtung von Entschädigungen für die Sendung von Schallplatten die Anstellungsmöglichkeiten der einheimischen Künstler nicht verbessert würden, da diese Vergütungen nur den Stars, meist noch Ausländern, zugute kämen, die ohnehin hohe Gagen be-

262 Im Rahmen der Revision URG/Urhebervertragsrecht wurde vom Bundesamt für geistiges Eigentum (BAGE) als zusätzliche Entscheidungsgrundlage von Manfred Rehbinders ein rechtstatsächliches Gutachten eingeholt, wonach “eine Tatsache, die schon fast als notorisch bezeichnet werden darf, noch weiter erhärtet” wurde: “Die selbständige Werkschöpfung auf eigenen Antrieb des Urhebers ist im Laufe der Zeit immer mehr zurückgegangen zugunsten der abhängigen Werkschöpfung in irgendeiner ihrer Erscheinungsformen” (z.B. Arbeitsvertrag, verschiedene Arten von Werkbestellungsverträgen). Vgl. Erläuterungen zum Vorschlag BAGE (URG/Urhebervertragsrecht) zu den Änderungen VE II URG, S. 7 und Rundschreiben des BAGE vom 11. September 1979; ausführlich Rehbinders/Grossenbacher, S. 13 ff.

263 Ob in der Folge umsoweniger Anlass besteht, den Grundsatz, dass der Urheber möglichst angemessen am wirtschaftlichen Erfolg seines Werkes zu beteiligen sei, auf die Rechtsstellung des Interpreten auszudehnen (vgl. etwa Pedrazzini, S. 48, Anm. 89), mag dahingestellt bleiben. Festzuhalten bleibt, dass die Situation des Interpreten gegenwärtig durchaus der des Urhebers gleicht und daher nicht einzusehen ist, weshalb er vom wirtschaftlichen Erfolg eines Werkes, zu dem er wesentlich beigetragen hat, ausgeschlossen werden soll.

zögen²⁶⁴. Ausserdem machten der Einzug und die individuelle Verteilung der Vergütungen die Schaffung einer Verwertungsgesellschaft notwendig, deren Kostenaufwand es als “beinahe gewiss” erscheinen lasse, “dass die an jeden ausübenden Künstler zu entrichtenden Vergütungen nach Abzug der Verwaltungskosten nicht mehr bedeutend genug wären, um die Aufnahme eines solchen Rechts in das Gesetz zu rechtfertigen”²⁶⁵. Dem widerspricht gemäss REHBINDER allerdings die Erfahrung in der BRD, wonach die Verwaltungskosten der Gesellschaft für die Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) im Jahre 1975 nur 3,66% der eingenommenen 25,5 Mio. DM ausmachten, die an die ca. 6'500 Interpreten verteilt wurden²⁶⁶. Gesamthaft sind also die Argumente der Expertenkommission gegen den Zweitvergütungsanspruch der Interpreten entkräftet.

Nach Art. 2 Abs. 3 VE dürfen Vervielfältigungsexemplare einer unerlaubt festgelegten Darbietung nur mit Zustimmung des Interpreten eingeführt oder öffentlich verbreitet werden. Im Gegensatz zu Abs. 2 findet diese Bestimmung auch Anwendung auf die Vervielfältigung von unerlaubten Festlegungen visueller Leistungen²⁶⁷.

Art. 3 VE regelt die aufgrund eines Vertrages erbrachten Leistungen der Künstler. Er stellt auf den Grundsatz der umfassenden Vertragsfreiheit ab. Der Vertragspartner des Interpreten darf dessen “geschützte Leistung nur in dem durch Vertrag oder Kollektivvertrag festgelegten Umfang benutzen”²⁶⁸. Im Konfliktfall wird aus dem Vertragszweck geschlossen, welche Nutzungen Gegenstand der Verfügung sind, gemäss dem durch Lehre und Rechtsprechung anerkannten Prinzip der “Zweckübertragungstheorie”²⁶⁹. Dieses Vorgehen der Übertragung in der Form der Veräusserung von Interpretenrechten erscheint bedenklich, da es gegen den rechtspolitischen Sinn des Leistungsschutzgesetzes gerichtet ist, das den Schutz der Künstler beabsichtigt. Zwar sind gegenwärtig selbst die Rechte der Urheber noch abtretbar, aber Art. 22 Abs. 1 VE II URG trägt den tatsächlichen Gegebenheiten Rechnung und hat die Urheberrechte als unveräusserlich ausgestaltet. Dieser Regelung ist auch für das Leistungsschutzrecht der Vorzug zu geben, denn: Wozu ein Interpretengesetz schaffen, wenn der Interpret die auf ihn zugeschnittenen Rechte vollumfänglich an den Produzenten abtreten kann? Da letzterer in der Regel die stärkere und mächtigere Partei ist, wird er es in der Praxis verstehen, sich weiterhin alle Rechte und Ansprüche, die sich aus der Interpretation ergeben,

264 Ginge es um den Zweitvergütungsanspruch der Schauspieler, so liesse sich diese Behauptung entkräften: In den eigenen Produktionen liegt nach Auskunft der SRG die Beschäftigungsquote der schweizerischen Schauspieler bei mindestens 70%.

265 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 44.

266 Vgl. Rehbinder, Streit, S. 33, Anm. 17.

267 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 68; Art. 7 Abs. 1 lit. c/i und iii Rom-Abk.

268 Vgl. Erläuterungen zum VE, S. 69.

269 Vgl. Troller, IG Bd. II. S. 894 f.; BGE 56 II 416; BGE 57 I 72.

abtreten zu lassen²⁷⁰. Die Situation des Interpreten würde sich nach Erlass des Leistungsschutzgesetzes nicht viel besser darstellen als vorher, eine unsinnige Konsequenz. De lege ferenda sollten diese Umstände neu überdacht und der Versuch gemacht werden, eine Lösung zu finden, die dem Schutzzweck eines Interpretengesetzes gerechter wird²⁷¹.

III. Die Schranken des Schutzes

Die Art. 9–13 VE sehen Ausnahmen von dem den Interpreten grundsätzlich eingeräumten Schutz vor. Ausgehend von beim Urheberrecht geltenden Fällen, wird das Recht der Künstler eingeschränkt durch die Regelung bei Privatgebrauch (Art. 9 VE), bei Bild- und Tonberichterstattung (Art. 13 VE), bei Unterricht und Forschung (Art. 10 und 11 VE). In diesen Zusammenhang gehört auch die zugunsten “ephemerer Festlegungen” vorgesehene Ausnahme (Art. 12 VE), d.h. die von einem Sendeunternehmen für eine aus terminlichen oder technischen Gründen zurückgestellte (sog. zeitverschobene) Sendung durchgeführten Aufnahmen, die in relativ kurzer Zeit unbrauchbar gemacht werden müssen. Sind sie dagegen von dokumentarischem Wert, so ist ihre Archivierung erlaubt (Art. 12 Abs. 2 VE).

Geht man davon aus, dass die Interpreten grundsätzlich den gleichen Einschränkungen ihrer Rechte unterworfen werden wie die Urheber, so fragt sich, ob die Regelung über die private Benutzung, wonach die Aufnahme und Vervielfältigung der Interpretenleistungen zum privaten Gebrauch frei ist (Art. 9 VE), den gegenwärtigen Zuständen gerecht wird. Die entsprechenden Bestimmungen des VE II URG (Art. 29–31) haben bei den interessierten Kreisen Anlass zur Kritik und zu Gegenvorschlägen gegeben²⁷². Es ist vor allem verlangt worden, die zum persönlichen und privaten Gebrauch auf Ton- und Tonbildträger aufgenommenen Werke einem Vergütungsanspruch der Urheber zu unterstellen²⁷³. Die drei schweizerischen Verwertungsgesellschaften²⁷⁴ sind zudem seit September 1979 daran, wegen der grossen Dringlichkeit der

270 So lautet Art. 3 der Allgemeinen Bedingungen des Anstellungsvertrages II der SRG für die Mitwirkenden beim Fernsehen: “Der Mitwirkende tritt alle ihm aus seiner Tätigkeit beim Fernsehen entstehenden ... Leistungsschutz-, ... oder sonstigen Rechte an der Darbietung im Sinne der jetzigen oder der zukünftigen nationalen oder internationalen Gesetzgebung an die SRG ab, so dass die SRG das alleinige und ausschliessliche Recht am gesamten Ergebnis der Darbietung des Mitwirkenden erwirbt.”

271 Vgl. die Vorschläge AE SVU Art. 9 ff. und hinten § 11.

272 Vgl. Ergebnisse der Vernehmlassung über den VE II URG, Juli 1976, S. 243 ff.

273 Vgl. etwa den Vorschlag der SVU, Erläuterungen zum VE II URG, S. 258.

274 SUISA, PRO LITTERIS, TELEDrama.

angesichts der neuen Vervielfältigungs- und Verbreitungssysteme auftauchenden Probleme, mit Unterstützung der betroffenen Verbände, einen Entwurf zur Teilrevision des geltenden URG und Verwertungsgesetzes²⁷⁵ auszuarbeiten, der unter anderem für die Aufzeichnung und das Kopieren mit Geräten zum eigenen Gebrauch und die öffentliche Mitteilung der durch Rundfunk gesendeten Werke eine angemessene Vergütung an den Urheber vorsieht. Wird diesem Vorschlag nach Teilrevision Gehör geschenkt, so ist wegen der Parallelität der Rechtsbereiche Urheberrecht – Leistungsschutzrecht auch für die Interpreten eine ähnliche zeitgemässe Lösung zu finden²⁷⁶.

IV. Die Schutzdauer

Die Wirksamkeit der Interpretenrechte ist in Art. 14 VE auf 20 Jahre beschränkt, was der durch Art. 14 Rom-Abk. den Vertragsstaaten vorgeschriebenen Mindestdauer entspricht. Unter Berücksichtigung der derzeitigen Tendenzen im künstlerischen Bereich²⁷⁷ ist zu überlegen, ob diese Frist nicht als zu kurz angesehen werden muss²⁷⁸.

D. Zusammenfassende Kritik des Vorentwurfes der Expertenkommission für ein Leistungsschutzgesetz

Da die Ausarbeitung des VE zu einem Leistungsschutzgesetz im Hinblick auf den Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk. erfolgte, muss es nicht überraschen, dass man sich um eine Anpassung an die Mindestschutzbestimmungen dieser internationalen Konvention bemüht hat. Es fällt dagegegen auf, dass im vollen Bewusstsein der Mängel dieses Vertragswerkes nicht versucht wurde, im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten adäquatere Lösungen zu finden.

Trotz der Kritik an Konzept und Aufbau des Rom-Abk. hat sich die Expertenkommission für die Regelung der unterschiedlichen Leistungen der Interpreten, Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen in ein und demsel-

275 BG vom 7. Dezember 1922 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst (Art. 17–20) sowie BG vom 25. September 1940 betreffend die Verwertung von Urheberrechten (Art. 1 und 2).

276 Vgl. etwa den Vorschlag der AE SVU, Art. 8; Pedrazzini, S. 38, 54 und 111 f.; hinten § 11.

277 Vgl. vorn § 5.

278 Vgl. hinten § 11.

ben Ausführungsgesetz entschlossen, aus Gründen des Werkbezugs und der Interdependenz zwischen den drei Tätigkeiten. Diese Argumente vermögen – wie oben ausgeführt – nicht zu überzeugen.

Obwohl Einigkeit über das Schutzbedürfnis der Interpreten besteht, sieht der VE unbegreiflicherweise gerade bezüglich ihrer Rechte wesentliche Einschränkungen vor, während die vom Rom-Abk. den Tonträgerherstellern und insbesondere den Sendeunternehmen gewährten Rechte vollumfänglich (mit Ausnahme des Vergütungsanspruchs der Tonträgerhersteller für die Verwendung von Schallplatten im Rundfunk und in öffentlichen Lokalen) in den VE übernommen werden. Hier kann man sich des Verdachts nicht erwehren, dass Schallplattenindustrie und Sendeanstalten auf Kosten der Künstler eine bevorzugte Stellung erhalten. Dies ist umsoweniger verständlich, als einzig die Interpretenleistung über ihre Schutzwürdigkeit hinaus einen eigenpersönlichen, geistig-künstlerischen Gehalt aufweist, der ihre Nachbarschaft zum Urheber ausmacht und eine ähnliche Behandlung ihrer Ansprüche rechtfertigt.

Der Expertenkommission ist der Vorwurf zu machen, dass sie es versäumt hat, die Möglichkeiten des Rom-Abk. zur Wahrung der Interpretenrechte voll auszuschöpfen. So hat sie dem Interpreten den Schutz gegen Weitersendung sowie gegen Vervielfältigung festgelegter Darbietungen zu Sendezwecken versagt. Anlass zur Kritik gibt insbesondere die Entscheidung der Kommission, den Entschädigungsanspruch der Künstler bei Zweitverwertung ihrer Leistung auszuschliessen. Wird ihnen schon kein Autorisationsrecht im Falle der Weiterverwertung ihrer Interpretation gewährt, so sollte aus Gründen der Billigkeit zumindestens ein Vergütungsanspruch vorgesehen werden²⁷⁹. Schliesslich können auch die Regelungen der Übertragung von Interpretenrechten, des Privatgebrauchs und der Schutzdauer nicht befriedigen, da sie dem Schutzzweck eines Interpretengesetzes nicht gerecht werden.

Gesamthaft bleibt der Eindruck, dass der VE hinsichtlich des Schutzes der Interpreten deutliche Lücken enthält, die zu schliessen in nächster Zeit dringlichste Aufgabe der beratenden Kommission ist. So sollte neben den bereits angeführten Punkten noch einmal überprüft werden, ob es ratsam ist, das Persönlichkeitsrechtliche Element der Interpretenrechte vom Schutz eines Leistungsschutzgesetzes auszunehmen und das allgemeine Persönlichkeitsrecht des Art. 28 ZGB als genügende Rechtsgrundlage anzusehen. Darüberhinaus

279 Hierzu ist zu bemerken, dass der Verzicht der Kommission auf den Entschädigungsanspruch massive Opposition bei den betroffenen Künstlerverbänden hervorgerufen hat (vgl. die Ergebnisse der Vernehmlassung über den VE, Juli 1976). Mit einem totalen Vorbehalt zu Art. 12 Rom-Abk. würde ein Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk. den Interpreten – mit Ausnahme des Schutzes der Erstverwertung – keine Vorteile bringen, da die Vertragsstaaten, die diesen Vorbehalt nicht angebracht haben, auf die schweizerischen Interpreten den Grundsatz der Reziprozität anwenden würden (vgl. Art. 16 Rom-Abk.).

ist es von grosser Wichtigkeit, die Frage der Filmklausel des Art. 19 Rom-Abk.²⁸⁰ einer erneuten Prüfung zu unterziehen. Es darf sicher behauptet werden, dass diese Bestimmung in Anbetracht der technischen Entwicklung (Kabel-, Satellitenfernsehen, Videokassetten, Bildplatten) überholt ist und eine krasse Ungleichbehandlung der Schauspieler darstellt²⁸¹, die sich mit dem Gerechtigkeitsempfinden schwerlich vereinbaren lässt.

Vom Schauspieler her gesehen ist daher der Erlass eines "Gesetzes über die Nachbarrechte" in der Fassung des VE der Expertenkommission und die Ratifikation des Rom-Abk. wenig erstrebenswert. Zwar soll nicht verkannt werden, dass die im VE vorgesehenen Erstverwertungsrechte auch ihm möglicherweise eine Besserstellung bringen können, als sie eine Erleichterung der Vertragsverhandlungen und eine erhöhte Rechtssicherheit schaffen. Aber das ist zuwenig angesichts seiner kulturellen und wirtschaftlichen Bedeutung und der misslichen Situation, in die ihn die Ausbeutung seiner Leistung je länger je mehr drängt.

§ 10. Der Alternativentwurf der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht für ein Leistungsschutzgesetz der Interpreten

A. Einleitung

Die grosse Opposition der meisten beteiligten Verbände gegen den Expertenentwurf veranlasste die Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (SVU), einen Alternativentwurf (AE SVU) auszuarbeiten²⁸², der sich in der Beantwortung grundsätzlicher Fragen vom VE wesentlich abhebt. Der Gesetzesvorschlag behandelt in einem ersten Teil allgemeine Bestimmungen und in einem zweiten Teil den Rechtsschutz. Die allgemeinen Bestimmungen gliedern sich auf in einen ersten Abschnitt über den ausübenden Künstler, der Begriffliches umschreibt, der zweite Abschnitt enthält Vorschriften über die Rechte der Interpreten, und der dritte Abschnitt widmet sich der eingehenden Regelung des Vertragsrechts.

280 Art. 19 Rom-Abk. wurde ohne Kommentar in den VE übernommen.

281 Vgl. auch Ulmer, Rom-Abkommen, S. 592; Ergebnisse der Vernehmlassung über den VE, Juli 1976.

282 Vgl. Vorschläge und Anregungen der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht zu einem BG über die Rechte der ausübenden Künstler vom 7. Januar 1976.

B. Der AE SVU im einzelnen

I. Das Konzept

Die SVU hat sich gegen das im Rom-Abk. und im VE verwendete System der einheitlichen Regelung von Rechten verschiedener Ansprecher entschieden und sich auf die Ausgestaltung der Interpretenrechte beschränkt. Dieser Entschluss beruht auf der richtigen Erwägung, dass die Darbietung eines Werkes "durch ausübende Künstler nicht nur als eine schutzwürdige Leistung bezeichnet werden muss, sondern darüberhinaus einen eigenpersönlichen und gestalterischen Inhalt aufweist. Die Nachbarschaft zu den Werkschöpfern erschien der Vereinigung als unbestreitbar, woraus sich ergab, dass ein Rechtssystem, wie es sich für den Urheber bewährt hat, auch für die ausübenden Künstler geeignet sein sollte"²⁸³. Die Leistungen der Schallplattenproduzenten und Sendeunternehmen könnten, so wird überzeugend dargelegt, mit der persönlichen künstlerischen Tätigkeit der Interpreten nicht gleichgesetzt werden; ihre Beziehung zum Künstler entspreche dem Verhältnis des Verlegers zum Autoren, weshalb logischerweise nur den ausübenden Künstlern originäre Rechte einzuräumen seien.

II. Die Rechte der Interpreten und die Schranken des Schutzes

1. Künstlerbegriff

Die Umschreibung des Künstlerbegriffes in Art. 1 AE SVU unterscheidet sich nicht wesentlich von der des VE, da auch sie an den Vortrag oder die Aufführung eines Werkes im Sinne des Urheberrechts anknüpft und als Auffangbestimmung die künstlerische Mitwirkung wählt.

2. Der Schutzzumfang

In materieller Beziehung stimmen die Vorschläge der SVU bezüglich der Erstverwertung der Interpretation, ausgenommen die Bestimmung über die Vervielfältigung zum Privatgebrauch, mit dem Expertenentwurf überein. Das

283 Vgl. Stellungnahme der SVU zum VE und zum Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk. sowie Kommentar zum AE SVU vom 20. Januar 1976, S. 3.

Festlegungsrecht des Interpreten im Hinblick auf seine unmittelbare Darbietung umfasst auch die Aufnahme zu privaten Zwecken. Diese Regelung ist zu begrüßen, da die Festlegung ohne Genehmigung des Interpreten, sei es zu privaten oder zu gewerblichen Zwecken, m.E. in jedem Fall einen Eingriff in das Persönlichkeitsrecht des Künstlers darstellt²⁸⁴.

Hinsichtlich der Zweitverwertung rechtmässig in den Verkehr gebrachter Ton- und Tonbildträger gesteht Art. 7 AE SVU dem Interpreten einen "Anspruch auf angemessene Vergütung" zu, an der die Produzenten der verwendeten Ton- oder Tonbildträger "angemessen" zu beteiligen sind. Hier fällt auf, dass der Vergütungsanspruch nicht auf die Verwendung von zu Handelszwecken veröffentlichten Tonträgern beschränkt ist, wie dies Art. 12 des Rom-Abk. vorsieht, sondern sich auf alle sonstigen Tonträger und, dies bedarf besonderer Hervorhebung, auch auf Tonbildträger erstreckt. Diese rechtliche Gleichstellung des Film- undFernsehschauspielers mit dem Musikinterpreten bedeutet eine erfreuliche Anhebung des Schutzniveaus gegenüber dem VE und dem Rom-Abk. Art. 8 AE SVU bestimmt im weiteren, dass dem Interpreten als Entgelt für die Möglichkeit, gesendete und rechtmässig in den Verkehr gebrachte Ton- oder Tonbildträger zum eigenen Gebrauch auf andere Träger (z.B. Tonbänder, Videokassetten) zu überspielen, ein Entschädigungsanspruch in Form einer einmaligen Geräteabgabe zusteht: Diese Abgabe hat er mit den Herstellern der Ton- oder Tonbildträger zu teilen. "Der Anspruch kann nur durch eine Verwertungsgesellschaft geltend gemacht werden"²⁸⁵. Die SVU vertritt die Auffassung, dass über die Frage der Aufteilung nach Art. 7 und 8 "die direkt interessierten Organisationen gegebenenfalls eine Vereinbarung abzuschliessen hätten, wobei auch über die Art der Weiterverteilung unter den Berechtigten Auskunft zu geben wäre"²⁸⁶.

Der AE SVU enthält in den Art. 9–24 eine ausführliche Regelung der Verträge zwischen den Interpreten und den Nutzern ihrer Leistungen. Sie sind im Unterschied zum VE nicht als Abtretung des Leistungsschutzrechtes ausgestaltet, sondern als Lizenzverträge, da die Vorschriften des AE SVU den Interpreten gegenüber dem Lizenznehmer auch persönlichkeitsrechtliche Befugnisse verleihen (Schutz gegen Änderung der Leistung, Art. 13 AE SVU, Namensnennungsrecht, Art. 17 AE SVU, Leistungsintegritätsanspruch, Art. 18 AE SVU). Dem Recht des Künstlers auf Schutz seiner Persönlichkeit entspricht der Anspruch des Lizenznehmers auf Gewährleistung (Art. 14 und 15 AE SVU).

284 So ist z.B. nicht einzusehen, aus welchen Gründen es dem Theaterbesucher gestattet sein sollte, ohne Genehmigung eine Aufführung des Zürcher Neumarkttheaters von "Frühlings Erwachen" auf Tonband aufzunehmen oder zu filmen, um seine private Sammlung von Wedekind-Interpretationen zu erweitern. Vgl. auch Pedrazzini, S. 37 f.; dURG § 84 in Verbindung mit § 53 Abs. 4.

285 Vgl. Art. 8 Abs. 4 AE SVU.

286 Vgl. Kommentar der SVU zum AE vom 20. Januar 1976, S. 5.

Nach Art. 9 AE SVU kann der Interpret die Verwendung seiner Leistung durch eine einfache²⁸⁷ oder eine ausschliessliche²⁸⁸ Lizenz gestatten. Art. 10 Abs. 3 AE SVU bestimmt im besonderen, dass die Erteilung einer Lizenz für die Herstellung von Ton- oder Tonbildträgern, vorbehältlich einer anderen Vereinbarung, als ausschliessliche gilt. Damit wird dem Produzenten aufgrund einer ausschliesslichen Lizenz die Rechtsposition eines Verlegers eingeräumt. Man unterstützt diese Stellung durch ein den Ton- oder Tonbildträgerherstellern direkt gewährtes Klagerecht. Begründet wird dieses selbständige Klagerecht des Lizenzerwerbers – ob Inhaber einer einfachen oder ausschliesslichen Lizenz – durch die “besondere Interessenlage” der Schallplattenproduzenten und Sendeanstalten. Beide fügten der Leistung des ausübenden Künstlers eine eigene – meist organisatorisch-finanzielle – hinzu, die zwar als solche durch den Entwurf nicht geschützt werde, deren Verknüpfung mit jener des Interpreten es aber als begründet erscheinen lasse, ihnen die Möglichkeit zu verschaffen, sich selbständig gegen die unrechtmässige Verwendung der künstlerischen Leistung zur Wehr zu setzen²⁸⁹.

Die Art. 11 und 12 AE SVU regeln im weiteren den Umfang der Lizenz, wobei Art. 12 diesbezügliche Rechtsvermutungen aufstellt. Im Zusammenhang mit der ausschliesslichen Lizenz bleibt noch zu erwähnen, dass der AE SVU in Art. 23 und 24 Bestimmungen über den Rückruf aufstellt. Der Interpret kann danach den Vertrag fristlos kündigen, wenn der Lizenznehmer von der ihm erteilten Lizenz während dreier Jahre keinen Gebrauch machte. Dieses Kündigungsrecht ist unverzichtbar²⁹⁰.

Die Vererblichkeit der Interpretenrechte ist in Art. 25 AE SVU festgehalten. Die Schutzdauer der Künstlerrechte beträgt 25 Jahre (Art. 26 AE SVU).

287 Art. 10 Abs. 1 AE SVU: “Räumt der Künstler eine einfache Lizenz ein, so verbleibt ihm das Recht, Dritten eine beliebige Verwendung derselben Leistung zu erlauben.”

288 Art. 10 Abs. 2 AE SVU: “Die ausschliessliche Lizenz des Künstlers verschafft dem Nutzer das Recht, die Leistung unter Ausschluss aller anderen Personen – auch des Künstlers – zu verwenden. Die Dritten bereits eingeräumte Lizenz geht vor”; entsprechend Art. 20 Abs. 2: “Der Inhaber einer ausschliesslichen Lizenz darf Dritten insoweit Unterlizenzen erteilen, als dies für die vereinbarte Verwendung der Leistung üblich oder im Lizenzvertrag vorgesehen ist.”

289 Vgl. Kommentar der SVU zum AE, S. 5.

290 Art. 24 AE SVU über die Wirkungen des Rückrufs besagt, dass der Lizenznehmer nach Erlöschen des Vertrages befugt bleibt, die während der Vertragsdauer rechtmässig hergestellten Ton- oder Tonbildträger zu verwerten; allerdings bleibt er ebenso verpflichtet, die gegebenenfalls geschuldete Vergütung an den Interpreten zu zahlen.

Welche Rechtsnatur dieser “Rückruf” bzw. diese “Kündigung” hat, bleibt unklar.

C. Zusammenfassende Kritik des Alternativentwurfes

Es ist zunächst zu betonen, dass der Entschluss der SVU, sich auf die Regelung der Interpretenrechte zu beschränken, und, in Anlehnung an das Urheberrecht, nur den Interpreten originäre Rechte zuzugestehen, grundsätzlich eine erfreuliche Anhebung des Schutzniveaus der Interpretenrechte gegenüber dem VE der Expertenkommission darstellt. Vor den Folgen der Entwicklung moderner Aufnahme- und Verbreitungstechniken, die es ermöglichen, auch die filmische Leistung des Interpreten wiederzugeben, konnte die SVU nicht die Augen verschliessen und hat stillschweigend²⁹¹ auf den Unterschied zwischen Ton- und Bildträgern verzichtet und so die Ungleichbehandlung der Schauspieler und Interpreten im gesamten Bereich des Films gegenüber den Künstlern im Sektor Schallplatte, Tonband, Radio usw. beseitigt, eine längst fällige, gerechte Entscheidung, die, gesetzlich verankert, jedoch im Widerspruch zur Filmklausel des Art. 19 Rom-Abk. stehen würde. Darüberhinaus stellt sich die Frage der Vereinbarkeit mit dem Rom-Abk. bezüglich des Schutzes der Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen, ein Umstand, auf den am Schluss dieser Untersuchung zurückzukommen ist²⁹².

Es soll nicht verkannt werden, dass die Anerkennung der Zweitvergütung, der Geräteabgabe und des persönlichkeitsrechtlichen Schutzes der Interpreten einen wesentlichen Fortschritt in der Ausgestaltung des künstlerischen Leistungsschutzes bedeutet. Entsprechend dem Schutzzweck eines Interpretengesetzes, den Künstlern Rechte zu gewähren, die es ihnen erlauben, die Verwendung ihrer Leistungen zu kontrollieren, und die ihnen den gerechten Anteil am wirtschaftlichen Erfolg ihrer Arbeit sichern, fragt es sich hingegen, ob das von der SVU gewählte Schutzsystem eine sachgerechte und vor allem effiziente Lösung darstellt. Ist es damit getan, den Interpreten nur für die Erstverwertung ihrer Darbietung Exklusivrechte zuzuweisen und die Zweitverwertung lediglich einem Entschädigungsanspruch zu unterstellen? Müssen nicht unter Berücksichtigung der notorischen Tatsache, dass beispielsweise die Fernsehanstalten immer mehr dazu übergehen, alte Filme und Fernsehspiele zu wiederholen, statt neue zu produzieren, und dass dadurch die Beschäftigungsmöglichkeiten der Schauspieler akut abnehmen, weitergehende Rechte gewährt werden?

Die Beantwortung dieser Fragen wird mit den Lösungsvorschlägen des nächsten Kapitels versucht.

291 Im Kommentar zum AE SVU wird zwar nicht ausdrücklich darauf hingewiesen, dass man die Unterscheidung zwischen Ton- und Bildträgern fallengelassen hat. Etwas Gegenteiliges kann aus dem Gesetzesvorschlag jedoch nicht geschlossen werden. Es ist also davon auszugehen, dass der Schutz des AE SVU auch die auf Bildträger aufgenommenen Interpretenleistungen erfasst.

292 Vgl. hinten § 12.

4. Kapitel:

Der Leistungsschutz des Interpreten als Auftrag an den Gesetzgeber

Ziel dieses letzten Kapitels ist es, aus der vorstehenden Untersuchung Schlussfolgerungen zu ziehen und konkrete Vorschläge für ein Interpreten-gesetz²⁹³ – immer unter Berücksichtigung der Stellung des Schauspielers – auszuarbeiten. Anstatt unsystematische Angleichungen an den VE der Expertenkommission, den AE SVU und das Rom-Abk. vorzunehmen, macht es die besorgniserregende Situation der Schauspieler/Interpreten notwendig, über diese bereits vorliegenden Vorschläge hinauszugehen und zu teilweise neuen Lösungen zu gelangen.

Anstelle der Ausarbeitung allgemeiner Grundsätze, werden die in dieser Arbeit enthaltenen Vorschläge in die Form von Gesetzesartikeln gekleidet.

§ 11. Die Ausgestaltung des Schutzes

A. Künstlerbegriff

Bei der Begriffsdefinition des leistungsschutzberechtigten Künstlers herrscht heute ein weitgehender Konsens. Die Legaldefinition lautet im VE, AE SVU wie im Rom-Abk. gleich: Der Berechtigte wird als “ausübender Künstler” umschrieben. Weiter wird zu Recht nicht an die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufskategorie angeknüpft, sondern an die Darbietung eines Werkes der Literatur oder Kunst. Das Werk muss schutzfähig im Sinne des Urheberrechts, es braucht dagegen nicht mehr geschützt zu sein, dies, um eine begriffliche Übereinstimmung mit der RBUE und dem WUA aufrechtzuerhalten und den Schutzzumfang nicht zu weit zu ziehen²⁹⁴.

Es wurde schon eingangs darauf hingewiesen²⁹⁵, dass auf den irreführenden Rechtsbegriff “ausübender Künstler” zugunsten der klaren und geläufigeren Bezeichnung “Interpret” verzichtet werden sollte. Diese Bezeichnung ver-

293 Es wurde im Zusammenhang mit der Kritik der vorliegenden Gesetzesvorschläge (VE, AE SVU) bereits ausführlich erläutert, warum der Leistungsschutz der Interpreten (unter Ausklammerung der Tonträgerhersteller und der Sendeunternehmen) in einem selbständigen Gesetzeswerk normiert werden soll. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird daher auf die dortigen Ausführungen verwiesen (vgl. §§ 9, 10).

294 Vgl. auch Pedrazzini, S. 29.

295 Vgl. vorn § 2 B, insbesondere Anm. 20.

dient den Vorzug, weil sie den Anforderungen, welche Rechtssicherheit und -klarheit gebieten, am ehesten gerecht wird: Der Oberbegriff des Interpreteten erlaubt es, den Personenkreis, dem die zu normierenden Rechte zugedacht sind, zu charakterisieren und von verwandten Gruppen anderer Rechtsträger abzugrenzen. Bei der Bestimmung des Personenkreises erscheint es angebracht, an die Leistung, die geschützt werden soll, die Darbietung, die Interpretation eines Werkes der Literatur oder Kunst anzuknüpfen. Der Begriff der Darbietung ist in einem weiten Sinn aufzufassen. Er ist als Auffangbegriff für sämtliche möglichen Betätigungsarten der Interpreteten zu verstehen. Er umfasst nicht nur den öffentlichen Vortrag und die öffentliche Aufführung, sondern auch die nichtöffentliche Darbietung (z.B. eines Studiokünstlers); er erfasst darüberhinaus nicht nur den bei der Darbietung persönlich Anwesenden, sondern beispielsweise auch den Regisseur und den Dirigenten, deren Leistungen für das künstlerische Gesamtergebnis von entscheidender Bedeutung sind. PEDRAZZINI betont zu Recht, dass gerade diese Künstler "einer Interpretation ihre persönliche Note aufdrücken können", mithin echte Interpreteten sind und eine ausdrückliche Ausdehnung auf die "künstlerisch Mitwirkenden"²⁹⁶ überflüssig wird²⁹⁷. Zum Kreis präsumptiver Schutzberechtigter gehören insbesondere²⁹⁸: Schauspieler, Sänger, Tänzer, Musiker, Pantomimen, Rezitatoren, Regisseure, Dirigenten. Die Aufzählung der genannten Personen zeigt, dass die geschützte Leistung in einer künstlerischen Ausdrucksform bestehen muss, wobei an die künstlerische Qualität der Darbietung grundsätzlich keine hohen Anforderungen gestellt werden dürfen. Ausgeschlossen sind die rein technischen Leistungen²⁹⁹. Darüberhinaus klammert das Erfordernis der Werkdarbietung die Variété- und Circuskünstler, sowie die Erbringer sportlicher Leistungen ebenfalls vom künstlerischen Leistungsschutz aus: Es ist aber durchaus denkbar, dass Clownnummern, Sketche oder kabarettistische Einlagen, Tanznummern usw., die im Rahmen eines Circusprogramms dargebracht werden, den Anforderungen der Werkdarbietung genügen können³⁰⁰.

296 So dURG § 73.

297 Pedrazzini, S. 31; Nordemann/Vinck/Hertin, Internat. UR, Rdnr. 3 zu Art. 3 RA.

298 Dass es sich nicht um eine abschliessende Aufzählung handeln kann, ist angesichts der wechselnden Stilmittel der Interpretationen und der Abgrenzungsschwierigkeiten bei den modernen Kunstarten selbstverständlich. Es wäre falsch, an ein für allemal festgelegte Kategorien anzuknüpfen. Wesentlich ist allein, dass dem Richter brauchbare Kriterien zur Verfügung stehen, die ihm im Grenzfall erlauben zu entscheiden, was eine künstlerische Leistung ist.

299 Die Gegenüberstellung von künstlerischer und technischer Leistung ist, dies bedarf besonderer Betonung, als reines Abgrenzungskriterium gedacht. Wenn z.B. ein Beleuchter, Tonmeister, Maskenbildner usw. eine Aufführung künstlerisch derartig beeinflusst, dass von einer eigentlichen Mitgestaltung die Rede sein muss, ist er als Interpret anzusehen, im Falle des Maskenbildners möglicherweise sogar als Urheber.

300 Vgl. die Beispiele bei Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 4 zu § 73; Dünnwald, Darbietung, S. 3.

Grundsätzlich ist nur jene künstlerische Tätigkeit relevant, die bei der Werkinterpretation selbst erfolgt. Leistungen, die vorher abgeschlossen sind, scheiden in der Regel aus. Das gilt gleichermassen für rein administrative Tätigkeiten wie auch für die Beiträge der Einstudierte Kräfte (z.B. Chorleiter, Repetitionen, Tanzlehrer und ähnliche Personen). Eine Sonderstellung nimmt der Regisseur ein, der als künstlerischer Leiter die Schauspieler, Sänger usw. geführt und die Interpretation gestalterisch beeinflusst und geprägt hat. Er ist als Interpret anzusehen³⁰¹.

Geht man mit DUENNWALD davon aus, dass als Interpretation "der optisch und/oder akustisch wahrnehmbare Vorgang der Werkwiedergabe in ihrem zeitlichen Ablauf zu verstehen" ist³⁰², so wird klar, dass eine rechtliche Trennungslinie zwischen Darbietung und Vervielfältigung der Darbietung zu ziehen ist, die es verbietet, Personen, die bei der Festlegung oder Sendung der künstlerischen Leistung mitwirken (z.B. der Toningenieur bei Plattenaufnahmen, der Bildregisseur bei Livesendungen), als Interpreten anzusehen³⁰³.

Eine allgemeine Definition des Interpreten könnte in einem Art. 1 des künftigen Interpretengesetzes lauten: "Interpreten sind insbesondere die Schauspieler, Sänger, Tänzer, Musiker und anderen Personen bzw. Personengruppen, die Werke der Literatur oder Kunst aufführen, vortragen, vorlesen, singen, tanzen oder auf andere Weise darbieten."

B. Der Umfang des Schutzes

I. Die Ausgestaltungsmöglichkeiten

Bei der Ausgestaltung der rechtlichen Befugnisse des Interpreten kommen grundsätzlich zwei Möglichkeiten in Betracht³⁰⁴: Entweder man gewährt ihm — in Anlehnung an die Rechtsstellung des Urhebers — Exklusivrechte, die es

301 Dass der Regisseur auch als Urheber qualifiziert werden kann, wurde bereits erwähnt, so z.B. bei der Erstellung eines Filmwerkes (vgl. vorn § 4 A. IV.; ausführlich Bohr, S. 1 ff.; Breloer, S. 1 ff.; von Foerster, S. 1 ff.).

302 Vgl. Dünnwald, Darbietung, S. 4.

303 Pedrazzini will sie durch eine gesonderte Bestimmung berücksichtigt wissen, weil sie für das Endergebnis einen entscheidenden Beitrag erbracht haben (vgl. Pedrazzini, S. 31 f. und Art. 2 seiner Vorschläge). Der Mitwirkende ist seiner Ansicht nach an der Entschädigung des Interpreten angemessen zu beteiligen (vgl. Art. 8 seiner Vorschläge). Da es sich bei dem Beitrag des Mitwirkenden in der Regel um eine technische Leistung handeln dürfte, ist nicht einzusehen, warum diese Tätigkeit in den Schutz eines Interpretengesetzes einbezogen werden sollte.

304 Vgl. Moll, Leistung, S. 83; Wippermann, S. 118 ff., mit umfassenden Literaturangaben.

ihm gestatten, die Verwertung seiner Leistung zu erlauben oder zu verbieten oder aber man räumt ihm gegenüber dem Verwerter seiner Leistung einen Anspruch auf ein angemessenes Entgelt ein, was einer Zwangslizenz gleichkäme³⁰⁵.

Die Problematik der Gewährung von Ausschliesslichkeitsrechten an den Interpreten liegt in der möglichen Interessenkollision mit den Rechten des Urhebers. Zwar ist der Schutzgegenstand ein unterschiedlicher: Der Schutz des Urhebers bezieht sich auf das Werk, der des Interpreten auf die Interpretation des Werkes. Aber es ist nicht von der Hand zu weisen, dass wegen der engen Verbindung zwischen Werk und Werkinterpretation bei der Verwertung Interessengegensätze zwischen Urheber und Interpret entstehen können. So wird beispielsweise der Drehbuchautor eines Fernsehfilms an häufigen Wiederholungssendungen und Übernahmen durch andere Sendeunternehmen interessiert sein, während die mitwirkenden Schauspieler durch diese Weiterverwertungen ihrer Leistung in ihren Beschäftigungsmöglichkeiten gefährdet werden können. Es ist nicht zu verkennen, dass durch die Ausübung eines Verbotsrechts des Interpreten die Verwertung eines Werkes eingeschränkt werden kann. Aber schon MOLL hat die Auffassung vertreten, dass darin schwerlich eine Verletzung subjektiver Rechte des Urhebers zu erblicken sei. "Das Urheberrecht verschafft seinem Träger keine rechtliche Handhabe, die Wiedergabe eines Werkes der Literatur und Kunst Dritten gegenüber zu erzwingen. Von einer Beeinträchtigung der Rechte des Urhebers kann deshalb keine Rede sein. Wohl aber würde umgekehrt eine Verfügung des Urhebers über die Leistung des ausübenden Künstlers vorliegen, wenn der Gesetzgeber dem Urheber die Möglichkeit geben würde, über den Kopf des ausübenden Künstlers hinweg die Verwertung seiner Werke in einer bestimmten Interpretation durchzusetzen."

Eine Beeinträchtigung der Stellung des Urhebers kann auch nicht darin gesehen werden, "dass seine mit dem Auftreten neuartiger Verwertungsmöglichkeiten hinzutretenden Befugnisse durch die sich auf die gleichen Arten der Verwertung beziehenden Rechte des ausübenden Künstlers begrenzt werden, dessen Leistung mitverwertet wird"³⁰⁶. Auch ist zu erwähnen, dass es nicht im Interesse des Interpreten ist, die Verwertung des urheberrechtlichen Werkes zu blockieren, sondern lediglich die uferlose Weiterverwertung seiner Interpretation zu verhindern. Letztlich will er ja gerade Neuproduktionen erreichen, die auch wieder dem Urheber zugute kämen. So oder so werden "die Werke des Urhebers zur Wiedergabe gelangen, wenn nicht durch Vermittlung

305 Moll, Leistung, S. 83; Wippermann, S. 121 f.; J.-H. Müller, S. 158 ff.; zum Unterschied zwischen Zwangslizenz und gesetzlicher Lizenz vgl. Brem, S. 50 ff., 59 ff.

306 Moll, Leistung, S. 87 f.; Gronarz, S. 78 ff.; Schmieder, Werkmittler, S. 76 ff.

von Bild- und Schallträgern, dann doch bestimmt durch die unmittelbare Interpretation des ausübenden Künstlers. Eine Beeinträchtigung des 'free flow' der Werke der Literatur und Kunst durch ausschliessliche Verwertungsrechte der ausübenden Künstler in bezug auf seine Leistung ist nicht zu befürchten³⁰⁷. Die Frage der Zuerkennung von Ausschliesslichkeitsrechten oder Vergütungsansprüchen an den Interpreten hängt letztlich davon ab, welchen Stellenwert man der Interpretation beimessen will und, darüberhinaus, welche schützenswerten Bedürfnisse aufgrund der konkreten Situation der Interpreten bestehen. Es wurde der Nachweis erbracht, dass der Schauspieler durch seine Interpretation einen persönlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Wert verwirklicht, der ihn in die Nähe des Urhebers rückt und eine ähnliche rechtliche Behandlung seiner Probleme rechtfertigt; es wurde sein Schutzbedürfnis aufgrund der sozialen Wirklichkeit bejaht³⁰⁸. Wenn ihm in der Folge Exklusivrechte zugebilligt werden, so deshalb, weil es sinnlos wäre, bei der Gesetzgebung die vorstehenden Erkenntnisse ausser acht zu lassen und dem Künstler Rechte zu verweigern, die allein es ihm in der Praxis ermöglichen könnten, sich gegen die Ausbeutung seiner interpretatorischen Leistung zur Wehr zu setzen. Die Achtung vor der Persönlichkeit des Interpreten, seine kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung erfordern, ihm grundsätzlich einen gesetzlichen Schutz in Gestalt von Ausschliesslichkeitsrechten zu gewähren. Die Anerkennung eines Vergütungsanspruchs kann lediglich einen Notbehelf darstellen, denn es darf nicht übersehen werden, dass die immer häufigere Weiterverwertung festgelegter Interpretationen für die Künstler weniger eine Frage der Gage ist, sondern zu einem ständigen Beschäftigungsproblem wird. Soweit praktisch durchführbar, sollten also Erlaubnis- oder Verbotsrechte zugunsten der Interpreten eingeführt werden. Diese Rechte könnten sie in die Lage versetzen, nicht nur bei Gagenverhandlungen Druck auf den Vertragspartner auszuüben, sondern, was viel wichtiger ist, die ungebremsste Entwicklung der Zweitverwertung zu steuern und einige ihrer Auswüchse zu unterbinden. Auf Vergütungsansprüche ist daher nur auszuweichen, wenn die Erfordernisse der Praxis dies gebieten³⁰⁹.

II. Rechtliche Gleichstellung von Ton- und Bildträgern

Um eine normale Verwertung von Film- und Fernsehwerken nicht zu behindern, war man bis vor kurzem vorwiegend der Auffassung, bei der Zweit-

307 Moll, Leistung, S. 89.

308 Vgl. vorn § 5.

309 Vgl. auch Wippermann, S. 132.

verwertung dieser Werke seien jegliche Forderungen der Interpreten auszuschliessen. Als Art. 19 Rom-Abk. 1961 abgefasst wurde, hatte man zwei technische Entwicklungen, die einen grossen Einfluss auf die Beschäftigungssituation der Interpreten haben, nicht vorhergesehen (die Beschränkung der Interpretenrechte durch Art. 19 Rom-Abk. kam unter dem Druck der Filmproduzenten zustande und bezog sich ausschliesslich auf den Kinofilm): Das Kabelfernsehen und die audio-visuellen Systeme. Zwei Unterausschüsse des Intergouvernementalen Ausschusses des Rom-Abk. kamen 1979 bei Diskussionen über die Problematik dieser neuen Techniken zu der Auffassung, dass die Revision von Art. 19 ins Auge zu fassen sei und die nationalen Gesetzgeber den mit dem Kabelfernsehen und den Videokassetten bzw. Bildplatten verbundenen Problemen Rechnung zu tragen hätten³¹⁰. Das Rom-Abk. kann heute, darauf wurde bereits hingewiesen, nicht mehr als ein allen Anforderungen gerecht werdendes Instrument betrachtet werden. Da es aber jedem Land freisteht, das Rom-Abk. zu unterzeichnen und dessen Schutzlücken durch die nationale Gesetzgebung zu schliessen, können die im Zusammenhang mit Kabelfernsehen, Videokassetten und Bildplatten auftretenden Probleme ohne Schwierigkeiten überwunden werden.

Es wurde wiederholt betont, dass ein Interpretengesetz, das die Film- und Fernsehdarsteller von seinem Schutz ausnimmt, schwerlich mit dem Gerechtigkeitsempfinden vereinbar wäre. Da nach den vorstehenden Untersuchungsergebnissen ersichtlich ein Schutzbedürfnis der Interpreten vorliegt, muss konsequenterweise eine Regelung gefunden werden, die den aufgezeigten Interessen der Künstler angemessen ist. Es gilt, Lösungen vorzuschlagen, die keinen Unterschied zwischen der Zweitnutzung von Ton- und Bildträgern machen.

III. Vermögensrechtliche Bestimmungen

1. Öffentliche Wiedergabe

a) Öffentliche Wiedergabe der unmittelbaren Darbietung

Bei Konzerten, Theateraufführungen, open-air-Veranstaltungen u.ä. ist es denkbar, dass der Veranstalter die Darbietung des Interpreten einem erweiter-

310 Vgl. Cornwell, S. 553; Leuzinger, S. 7; Vorschlag der GVL (in: GEMA-Nachrichten Heft 105, 1977, S. 36), die zu Recht darauf hinweist, dass die Bildträger aufgrund der technischen Entwicklung inzwischen den Schallplatten vergleichbar auf den Markt gebracht werden und daher den Interpreten bei Bildtonträgern die gleichen Zweitverwertungsrechte einzuräumen seien wie bei Tonträgern. Vgl. aber § 92 dURG; auch im VE der Expertenkommission sind die Bildträger bei der Zweitnutzung nicht in den Schutz einbezogen.

ten Publikum zugänglich macht, indem sie durch Lautsprecher oder ähnliche technische Übermittlungseinrichtungen ausserhalb des Ortes, wo sie stattfindet, übertragen wird. Es muss die Persönlichkeit des Interpreten respektiert werden und deshalb ihm die Entscheidung überlassen bleiben, ob seine Darbietung für derartige Übertragungsvorgänge geeignet ist. Auch soll er in der Lage sein, sich auf sein Publikum einzustellen. Diese Möglichkeit wird ihm genommen, wenn seine Darbietung ohne sein Wissen in ausserhalb der Veranstaltung liegende Räumlichkeiten übermittelt wird, an ein Publikum, das er nicht kennt³¹¹. Er hat ein berechtigtes Interesse daran, gegen die nicht durch seine Einwilligung gedeckte Erweiterung des Wiedergabebereiches seiner Interpretation geschützt zu werden³¹².

Art. 2 Abs. 1 des Entwurfes für ein Interpretengesetz lautet: "Der Interpret hat das Recht der öffentlichen Wiedergabe seiner unmittelbaren Darbietung durch Lautsprecher oder ähnliche technische Übermittlungseinrichtungen ausserhalb des Ortes, wo sie stattfindet."

b) Öffentliche Wiedergabe der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung

Es ist mittlerweile eine unbestreitbare Tatsache, dass durch Schallplatten, Kassetten, Radio und Fernsehen einer grossen Zahl von Künstlern und Künstlergruppen Beschäftigungsmöglichkeiten genommen werden, Künstlern, die früher in Cafés, Gasthäusern, auf Tanzfesten usw. persönlich aufgetreten sind. Heute läuft in Cafés und Bars die Hintergrund-Musik meist vom Band und in Wirtshäusern sorgen Musikautomaten und Fernsehapparate für die Unterhaltung der Gäste. Auch in Diskotheken wird praktisch nur sog. mechanische Musik verwendet³¹³.

311 Angenommen, Wolf Biermann gibt vor einer Versammlung von Gewerkschaftern ein Konzert, so wird es ihm kaum recht sein, wenn dieses Konzert in ein Versammlungslokal der örtlichen CSU-Mitglieder übertragen würde.

312 Pedrazzini (S. 33) hält einen derartigen Schutz der Interpreten für zu weitgehend und verweist auf den Vertrag zwischen Künstler und Veranstalter, nach welchem sich die Zulässigkeit zur Benutzung entscheide. Es ist sicher richtig, dass eine Lautsprecherübertragung u.ä. normalerweise im Rahmen des Vertrages geregelt sein wird. Fehlt aber eine ausdrückliche Vereinbarung, so ist der Interpret erfahrungsgemäss im Nachteil, denn der Veranstalter wird es verstehen, den Vertrag immer zu seinen Gunsten auszulegen.

313 Nach einem Bericht des Zentralvorstandes und des Zentralsekretärs des Schweizerischen Musikerverbandes (SMV) über die Jahre 1978/79 stellten ca. 30 (nach Auskunft der SUIA sogar bis zu 40) Tanzlokale auf Diskotheken um, wodurch zahlreiche Arbeitsplätze für Ensemblesmusiker verloren gingen (nach Auskunft des Generalsekretärs der Internationalen Musikerföderation, Rudolf Leuzinger, ist der Stellenverlust bei Ensemblesmusikern in den letzten drei Jahren auf 100 angestiegen).

Man mag diese Folgen moderner technischer Entwicklungen bedauern, doch führte es zu nichts, hier Verbote auszusprechen. Die meisten Besitzer oder Pächter dieser Lokale verfügten gar nicht über die finanziellen Mittel, ständig Musiker oder Schauspieler zur Kurzweil ihrer Gäste zu beschäftigen. Unter diesen Umständen wäre es wirklichkeitsfremd, den Interpreten Unter-sagungsrechte zu gewähren. Vielmehr erscheint es praxisbezogener, sie gegen-über denjenigen, die ihre festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten künstlerischen Leistungen öffentlich wahrnehmbar machen, mit einem Ent-schädigungsanspruch auszustatten³¹⁴.

Der Vorschlag für Art. 2 Abs. 2 des künftigen Interpretengesetzes lautet: "Für die öffentliche Wiedergabe seiner auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung hat er An-spruch auf angemessene Entschädigung."

2. Festlegung der Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern

Aus Wesen und Funktion der Interpretation ergibt sich, dass jede uner-laubte Festlegung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern, auch die Aufnahme zu privaten Zwecken, einen Eingriff in das Persönlichkeitsrecht des Interpreten darstellt³¹⁵. Es gibt keine Interessen, die diesen Eingriff rechtfertigen könn-ten. Da die Darbietung Ausdruck der Persönlichkeit des Interpreten ist, muss er selbst entscheiden können, ob er sie überhaupt einem grösseren Publikums-kreis zugänglich machen will, ob sie sich für eine Festlegung eignet oder nicht und, wenn ja, mit welchen Trägern die Festlegung erfolgen soll. Es ist keine Frage mehr, dass der Gesetzgeber die Persönlichkeit des Interpreten zu berück-sichtigen und diesen Interessen Rechnung zu tragen hat.

Art. 3 des Interpretengesetzesentwurfes könnte so formuliert werden: "Der Interpret hat das Recht der Festlegung seiner Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern."

314 Pedrazzini (S. 47) hält eine Entschädigung nur dann für berechtigt, wenn die öffent-liche Wiedergabe der Interpretation gewerbsmässig erfolgt (z.B. in Tanzschulen, Dis-kotheken). Für Fälle, in denen die Benutzung der Interpretation nicht im Vorder-grund steht (wie etwa die Musik im Warenhaus, im Restaurant oder beim Zahnarzt), will er keinen "eigentlichen" (?) Entschädigungsanspruch gewähren. Das Kriterium der Gewerbsmässigkeit der öffentlichen Wiedergabe der Darbietung ist m.E. wenig tauglich für die Entscheidung, ob eine Vergütung an den Interpreten zu zahlen ist oder nicht. Wesentlich ist vielmehr, welche Funktion die öffentliche Wiedergabe hat: Diese Form der Werkvermittlung bietet die Möglichkeit des Werkgenusses (ob der Gast im Wirtshaus zuhört oder nicht) ohne den persönlichen Auftritt des Inter-preten.

315 Vgl. vorn Anm. 284.

3. Sendung

a) Live-Sendung

Wird die Darbietung des Interpreten ohne seine Einwilligung durch ein Sendeunternehmen live ausgestrahlt, so steht ausser Zweifel, dass dies eine Verletzung des Persönlichkeitsrechts des Künstlers bedeutet. Dabei kann es keinen Unterschied machen, ob die künstlerische Leistung im Theater, Konzertsaal oder im Fernsehstudio erbracht wird³¹⁶. Nur dem Interpreten steht die Entscheidung zu, ob er eine Direktübertragung seiner lebendigen Darbietung wünscht oder nicht.

b) Erstsendung der im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung

Wenn ein Künstler sich gegenüber einem Sendeunternehmen vertraglich mit der Festlegung seiner Darbietung einverstanden erklärt, so tut er dies im Hinblick auf deren Sendung, denn die Aufzeichnung der Interpretation im Studio, Theater oder Konzertsaal wird ja eigens aus Sendezwecken vorgenommen. Der Interpret entscheidet also bereits im Festlegungsvertrag über die Erstsendung der festgelegten Darbietung. Dabei sind alle weiteren Verwendungen der festgelegten Darbietung ausgeschlossen, sofern sie der Interpret nicht ausdrücklich genehmigt.

c) Erstsendung der nicht im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung

Anders stellt sich die Lage bei der Erstsendung einer Darbietung dar, die nicht — oder zumindestens nicht in erster Linie — im Hinblick auf ihre Sendung festgelegt wurde, sondern beispielsweise für die Vorführung im Kino bestimmt ist. Diese Sendung ist, obwohl der Tonbildträger nur benutzt wird, letztlich einer Vervielfältigung³¹⁷ gleichzusetzen, weil ein erweiterter Publikumskreis in den Genuss der Werkinterpretation kommt³¹⁸. Unter Berücksichtigung der aufgezeigten Tendenzen ist es notwendig, den Interpreten ent-

316 Vgl. auch Weimann, S. 25; Wippermann, S. 145.

317 Vgl. auch hinten § 11. B. III. 5.

318 Vgl. Pedrazzini, S. 48.

scheiden zu lassen, ob er seine Darbietung einer grösseren Öffentlichkeit zugänglich machen will. Die Erstsending der nicht im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung bedarf also grundsätzlich seiner Erlaubnis³¹⁹.

d) Wiederholungssending

Der Interpret, der für die Festlegung seiner Interpretation und die Erstsending der festgelegten Darbietung seine Erlaubnis erteilt hat, muss möglicherweise anschliessend die Feststellung machen, dass er sich selbst konkurrenziert, nämlich dann, wenn seine Interpretation wiederholt gesendet wird. Wer heute die Radio- und vor allem die Fernseh-Programmzeitschriften durchblättert, wird bemerken, dass die Sendeanstalten in immer grösserem Masse dazu übergehen, eigene Sendungen oder die anderer Unternehmen zu wiederholen. Dadurch werden die Kosten für die erneute Beschäftigung von Interpreten bei eigener Produktion gespart. Dieser Verdienstausschlag betrifft die gesamte Berufsgruppe, die ihre Arbeitsmöglichkeiten bei Radio und Fernsehen von Tag zu Tag schwinden sieht, und er kann schwerlich durch die (ohnehin niedrigen) Wiederholungshonorare an eine Minderheit von Interpreten ausgeglichen werden. Es muss betont werden, dass die immer häufigere Weiterverwertung der festgelegten Darbietung weniger eine Frage der Gage als ein Beschäftigungsproblem darstellt. Der fortschreitenden Arbeitslosigkeit unter den Interpreten ist nur wirksam beizukommen, wenn den Künstlern Untersagungsrechte hinsichtlich der Wiederholungssending zugestanden werden.

Die Anwendung eines Verbotsrechtes der Interpreten wird zweifellos in der Praxis finanzielle Auswirkungen auf das Budget der Sendeunternehmen nach sich ziehen, da die Schaffung von Beschäftigungsmöglichkeiten für Interpreten, die bei Neuproduktionen mitwirken sollen, ohne Frage höhere Ausgaben verursacht als die Verwendung festgelegter und bereits gesendeter Darbietungen. Eine Betrachtung des Umfangs der Einnahmen der SRG aus Werbefernsehen, Kurzwellendienstbeitrag des Bundes, Telefonrundspruchbeitrag der PTT und der Auflösung von Reserven, wonach sich im Jahre 1978 ein Gesamtertrag von Fr. 390'096'955.— ergab, dem ein Gesamtaufwand von Fr. 398'925'958.— gegenüberstand, erweckt den Eindruck, dass diese Kostensteigerung bedenkliche Folgen für die SRG haben könnte. Es gilt jedoch zu beachten, dass das Jahresdefizit für 1978 von Fr. 8'829'003.— zu einem grossen Teil auf die Einlage in Baufonds zurückzuführen ist³²⁰, und es fragt

319 Diese Zustimmung wird, wenn es sich um Co-Produktionen zwischen einer Filmgesellschaft und einer Sendeanstalt handelt, schon im Festlegungsvertrag enthalten sein. In diesen Fällen läuft der Film in der Regel 1 bis 2 Jahre im Kino und wird anschliessend von der Sendeanstalt ausgestrahlt.

320 Vgl. Jahresbericht der SRG Nr. 48, Bern 1979, S. 40.

sich, ob bei der SRG nicht falsche Prioritäten gesetzt werden: Ist es auf die Dauer tatsächlich vertretbar, dass auf Kosten der Qualität und Quantität des Radio- und Fernsehprogramms der Verwaltungsapparat immer mehr ausgebaut wird? Müssen nicht im Hinblick auf den Konzessionsauftrag des Bundes Sparmassnahmen gerade hier ansetzen, statt – wie für 1981 vorgesehen – dem Publikum Programmabstriche in Aussicht zu stellen³²¹? Es erscheint dringend notwendig, die Budgetpolitik neu zu überdenken. Grundsätzlich ist für den Fall des Auftretens finanzieller Probleme aber auch die Gewährung von zusätzlichen Zuschüssen durch den Bund in Erwägung zu ziehen, denn die Öffentlichkeit hat ein legitimes Interesse daran, dass gleichermassen die mit dem Rückgang der Anzahl der Interpreten verbundene kulturelle Verarmung verhindert wird und die Fernsehanstalten ein ausgewogenes und abwechslungsreiches Programm bieten (wovon gegenwärtig wahrlich nicht die Rede sein kann)³²².

Angesichts dieser Erwägungen erscheint für die Wiederholungssendung die Einführung eines Autorisationsrechtes der Interpreten wenn auch schwierig, so doch realisierbar. Nur auf diese Weise kann vermieden werden, dass sie durch die wiederholte Sendung ihrer Interpretationen in ihren Beschäftigungsmöglichkeiten gefährdet werden. Die Begrenzung übermässiger Weiterverwertung festgelegter Darbietungen stellt das einzige Mittel dar, die Nachfrage nach Interpreten zu steigern, und es würde damit auch jungen und weniger bekannten Künstlern die Chance geboten, sich zu bewähren.

Art. 4 des Interpretengesetzentwurfes lautet: „Der Interpret hat das Recht der Live-Sendung und der Sendung der festgelegten oder bereits gesendeten Darbietung.“

321 So hat die Regionaldirektion Radio- und Fernsehen DRS bei einem Pressegespräch ausgeführt (vgl. NZZ Nr. 242, 1980, S. 33), dass beim Radio vorgesehen ist, die Zweitverwertung von Produktionen zu einer Dauereinrichtung zu machen und Sendebereiche in Kultur und Unterhaltung zu streichen.

322 So nimmt z.B. beim Schweizer Fernsehen der Sektor Glaubensbereiche mit 20,9% den grössten Teil der Sendezeit in Anspruch, gefolgt vom Sport mit 17,0%; eine minimale Sendezeit wird dagegen eingeräumt der Kulturpolitik (0,1%), dem Bildungsbereich (0,6%), dem Kunstbereich (2,3%), der Unterhaltungsmusik (2,2%) und der Unterhaltungsmusik/ernste Musik (0,1%). (Vgl. Jahresbericht der SRG Nr. 48, Bern 1979, S. 77.)

4. Öffentliche Mitteilung der Sendung

a) Bemerkungen zur Problematik des Kabel- (und Satelliten-) fernsehens

Es wurde eingangs schon erwähnt³²³, dass der Begriff der "öffentlichen Mitteilung" sowohl auf die Weitersendung als auch auf die Weiterverbreitung Anwendung finden soll. Die Anknüpfung an die Mitteilung erscheint deshalb angebracht, weil dieser Begriff demjenigen des URG (Art. 12) und der RBUE (Art. 11bis) entspricht. Die begriffliche Einordnung der Weiterverbreitung in das Urheberrecht ist derzeit noch heftig umstritten³²⁴. Es geht letztlich um die Frage, ob die Übertragung per Kabel als eine urheberrechtlich relevante Tätigkeit gemäss Art. 12 URG und Art. 11bis RBUE zu verstehen ist oder lediglich als ein urheberrechtlich unbeachtlicher technischer Übermittlungsvorgang. Als Auslegungskriterien dienen die Begriffe der Öffentlichkeit, des Sendeunternehmens und der Mitteilung gemäss URG bzw. RBUE. Die Diskussion um diese Problematik ist noch nicht abgeschlossen, obwohl man sich um Lösungen bemüht. Würde man zu der Schlussfolgerung gelangen, dass die Übernahme durch Kabel und die Ausstrahlung durch den Satelliten eine erlaubnispflichtige neue Nutzungsart des Werkes im Sinne von Art. 12 URG und Art. 11bis RBUE darstellt, so könnte die gleiche Lösung auf unsere "öffentliche Mitteilung" Anwendung finden. Da der Begriff der Funksendung in Art. 3 lit. f Rom-Abk. die Weiterverbreitung per Kabel nicht erfasst, sollte die Revision dieses internationalen Abkommens erwogen und die drahtgebundene Übermittlung einbezogen werden.

b) Das Recht auf öffentliche Mitteilung der Sendung

Die wichtige Rolle, die die Sendeeinrichtungen heutzutage spielen, wird erst dann wirklich deutlich, wenn das Phänomen der öffentlichen Mittei-

323 Vgl. vorn Anm. 54.

324 So ist zur Zeit ein Prozess der SUISA gegen die Rediffusion AG betreffend Urheberrechtsverletzung am Bundesgericht hängig. (Die Klage der SUISA wurde vom Obergericht des Kantons Zürich mit Urteil vom 17. September 1979 abgewiesen.) Der Rechtsstreit dreht sich um die Frage, ob die Rediffusion AG mit dem Betrieb ihrer Gemeinschaftsantennenanlage Üetliberg/Leimbach eine Tätigkeit im Sinne von Art. 12 Abs. 1 Ziff. 6 URG ausübt, die von der Erlaubnis der Urheber abhängt. Ein weiterer Prozess am Bundesgericht betrifft die Klage der ORF gegen die Schweizerische Eidgenossenschaft (PTT-Betriebe) und die Rediffusion AG. Das Rechtsbegehren richtet sich auf das Verbot, Fernsehsendungen der ORF ohne ihre Zustimmung der Rediffusion AG u.ä. Gemeinschaftsantennenbetrieben zuzuleiten und im Raum Bern verbreiten zu lassen.

lung³²⁵ berücksichtigt wird. Die Darbietung des Interpreten kann über die Live-Sendung und die Erstsending der festgelegten Darbietung hinaus einem immer grösseren Publikumskreis vermittelt werden, wenn die Sendung durch eine oder mehrere Rundfunk- oder Kabelübertragungen weitergesendet und weiterverbreitet wird. Es ist keine Frage mehr, dass diese verschiedenen Formen der Weiterverwertung einer Interpretation eine Bedrohung für die Berufschancen der Künstler darstellen.

In den Verträgen mit der SRG tritt der Interpret das Recht auf Weitersendung und Weiterverbreitung regelmässig an die Sendeanstalt ab. Dies mag in der Vergangenheit eine befriedigende Regelung gewesen sein, als nur ein beschränkter Publikumskreis die Darbietung erleben konnte. Heute ist dieser Kreis auf fast unbegrenzte Weise durch die Möglichkeiten moderner Kommunikationsmittel erweitert worden. Unter diesen Umständen muss bezweifelt werden, ob es noch gerechtfertigt ist, den Interpreten das Recht der öffentlichen Mitteilung vorzuenthalten. Aufgabe des Leistungsschutzrechtes ist doch die Interpreten aufgrund ihrer urheberähnlichen Stellung und innerhalb der durch ihre schutzwürdigen Interessen gezogenen Schranken vor der Ausbeutung ihrer Leistung und der damit verbundenen Gefahr der Arbeitslosigkeit zu bewahren. Dem Vorwurf, hier würde Sozialpolitik auf dem Umweg über ein Sonderschutzgesetz betrieben, kann entgegengehalten werden, dass es als ein Erfordernis elementarer Gerechtigkeit erscheint, eine Regelung zu schaffen, nach der der Künstler in der Lage ist, selbst zu beurteilen, ob sich seine Darbietung für die Verbreitung in einem solchen Ausmass eignet oder ob sie im Gegenteil seiner Karriere eher schaden könnte. Es kann dem Schauspieler aus künstlerischen und auch aus wirtschaftlichen Gründen nicht gleichgültig sein, wie gross sein Publikumskreis ist. Bei den niedrigen Gagen, die in der Regel gezahlt werden, würde sich das Recht auf Weitersendung und Weiterverbreitung wohlthuend auf die Höhe des Honorars auswirken und so die gerechte Beteiligung an einer rentablen Verwertung seiner Interpretation sicherstellen. Daher erscheint es naheliegend, bezüglich der öffentlichen Mitteilung der Sendung ein Untersagungsrecht des Interpreten in Betracht zu ziehen.

Gegen eine solche Lösung sprechen jedoch praktische Erwägungen und zwar insbesondere im Bereich des Kabel- und Drahtfunkfernsehens. Diese Verwertungsform ist nur sinnvoll, wenn das gesamte Programm übernommen werden kann. Ein Recht des Interpreten auf Weitersendung und Weiterver-

325 Unter Weitersendung wird in dieser Arbeit die drahtlose Übertragung durch ein anderes als das ursprüngliche Sendeunternehmen verstanden, unter Weiterverbreitung die drahtgebundene Übertragung durch ein anderes als das ursprüngliche Unternehmen. Der Begriff der "öffentlichen Mitteilung" umfasst sowohl die Weitersendung als auch die Weiterverbreitung durch ein anderes Unternehmen (vgl. zum Begriff "Sendeunternehmen" die französische Fassung der RBUE, die zutreffend allgemeiner spricht von "organisme" und die englische von "body" bzw. "organisation". Vgl. dazu Nordemann/Vinck/Hertin, Internat. UR, Rdnr. 3 zu Art. 11bis RBUE).

breitung würde für die Sendeunternehmen unüberwindliche Schwierigkeiten nach sich ziehen, und letztlich wären auch die Zuschauer davon betroffen³²⁶.

Unter diesem Aspekt liegt es eher im Interesse des Interpreten, sich bei der öffentlichen Mitteilung der Wiederholungssendung mit der Forderung nach einem Entschädigungsanspruch zu begnügen. Ein Untersagungsrecht würde lediglich dazu führen, eine potentielle Einnahmequelle zu verlieren, und im übrigen das Grundproblem nicht beseitigen. Die Erhaltung der Beschäftigungsmöglichkeiten der Interpreten kann nur in einem früheren Stadium durch die Anwendung des Verbotsrechtes geschehen, das für die Erstsending der nicht im Hinblick auf die Sendung festgelegten Darbietung und für die Wiederholungssendung vorgeschlagen wurde.

Art. 5 des Interpretengesetzentwurfes lautet: "Für die öffentliche Mitteilung der Sendung hat der Interpret Anspruch auf angemessene Entschädigung."

5. Die Vervielfältigung der auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung

Die Darbietung des Interpreten, einmal festgelegt, kann beliebig oft vervielfältigt werden, ohne dass der Künstler sie jemals wiederholen müsste. Zu denken ist etwa an die Herstellung von Kopien einer bereits vorhandenen Festlegung. Nun wird gerade in diesem Fall häufig die Vervielfältigung von Anfang an vorgesehen, eigentlicher Sinn und Zweck des Vertrages zwischen Künstler und Produzent sein, wie beispielsweise die Herstellung von Schallplatten aufgrund des Original- bzw. Masterbandes oder von Filmkopien anhand des Filmbandes. Es gibt aber Vervielfältigungsarten, die über diese normale Verwertung festgelegter Darbietungen hinausgehen. So können Schallplatten auf Tonbandkassetten überspielt und im Handel vertrieben werden; Filme können zur Herstellung von Videogrammen dienen; Filmteile werden in neue Produktionen eingefügt, Tonbänder aus Filmen zu Schallplatten und Kassetten verwertet; Radio- und Fernsehsendungen eignen sich vorzüglich zur Aufnahme auf Kassetten und Aufzeichnung auf Videokassetten und Bildplatten. In allen angeführten beispielhaften Fällen hat der Interpret keinerlei Rechte, — mit Ausnahme der wenigen Stars, denen man, je nach dem Grad ihrer Berühmtheit, Konzessionen macht, — an dieser weitergehenden Verwertung seiner Interpretation zu partizipieren, geschweige denn, sie zu verbieten. Er tritt, hat er das Einverständnis zur Festlegung seiner Leistung erteilt, mit sich selbst in Konkurrenz in dem Augenblick, da die Vervielfältigung seiner Interpretation

326 Unterbrechungen, weil z.B. ein Spielfilm nicht genehmigt wurde, zerstückeltes Programm usw. Ein Beispiel dafür gibt die unerfreuliche Situation in Österreich.

im Handel erhältlich ist. Man braucht ihn nicht mehr. So lässt sich die Rundfunkanstalt, die an den Darbietungen des Interpreten X interessiert ist und für seinen persönlichen Auftritt vermutlich eine erhebliche Gage zahlen müsste, von der Rundfunkanstalt eines Nachbarlandes eine auf Tonband festgelegte Leistung desselben Künstlers geben und bezahlt dafür einen bescheidenen Betrag, der nur wenige Prozent der Künstlergage für die direkt erbrachte Leistung ausmacht. Dem Interpreten selber aber entgeht die Gelegenheit, persönlich im Studio des ersten Sendeunternehmens aufzutreten. Ähnlich ergeht es den Schauspielern und anderen Interpreten. Darüberhinaus betrifft die Weiterverwertung der künstlerischen Leistung nicht nur diejenigen Künstler, deren Darbietung Gegenstand der Festlegung und Vervielfältigung ist, sondern den gesamten Berufsstand. Es wird vor allem auch jungen Künstlern die Möglichkeit genommen, sich bei Radio, Film und Fernsehen zu bewähren, indem immer mehr auf schon Bestehendes zurückgegriffen wird.

Eine grosse Bedrohung stellen, insbesondere für die Schauspieler, die neuen audio-visuellen Techniken dar. So ist vor allem zu befürchten³²⁷, dass die Filmfirmen dazu übergehen, ihre Verwertungsrechte an Unternehmen zu verkaufen, die sich auf die Produktion und den Vertrieb von Videokassetten und Bildplatten spezialisiert haben³²⁸. Man mag dem entgegenhalten, dass es sich hier um reine Zukunftsvisionen und Spekulationen handelt und der Gesetzgeber gehalten ist, tatsächliche Verhältnisse zu regeln. Das ist richtig. Aber der Gesetzgeber ist auch verpflichtet, eine Materie, die in so starker Abhängigkeit von technischen Neuerungen steht, als nämlich immer neue Verwertungsformen der Interpretation in Betracht kommen, so zu ordnen, dass auch die zukünftigen Sachverhalte möglichst lückenlos erfasst werden können. Und wenn heute schon in den USA und in der BRD rechtliche Schwierigkeiten im Gebrauch von Videokassetten und Bildplatten auftreten, so erfordert dies ein rechtzeitiges gründliches Durchdenken der komplexen rechtlichen Probleme, die dieses neue Medium aufwirft³²⁹ – und zwar vor Erlass eines Interpretengesetzes.

Um die Nachteile, die sich aus der Weiterverwertung der Darbietung für die Interpreten ergeben, ausgleichen zu können, bedarf es unausweichlich einer gesetzlichen Regelung, die dem Künstler ein Autorisationsrecht zuerkennt, ein Recht, das ihm insbesondere auch die Möglichkeit belässt, die Zweitnutzung seiner Leistung über ihre Zweckbestimmung hinaus zu erlauben oder zu ver-

327 Und in den USA bereits üblich (vgl. Zeitalter der Videotie, in: Der Spiegel, Nr. 33, 1979, S. 156).

328 Den technischen Möglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt: Die Firma Philips bringt z.B. spätestens im Herbst 1981 einen Bildplattenspieler auf den Markt, mit dem sich Filmplatten abspielen lassen (vgl. Der Spiegel, Nr. 33, 1979, S. 156).

329 Zu den urheberrechtlichen Fragen vgl. vorn die Literaturangaben in Anm. 5; Rehbinder, Audio-visuelle Verfahren, S. 68 f.

bieten. Die Ausgestaltung als Verbotsrecht ist deshalb notwendig, weil die Produktionsfirmen — ohnehin stärkerer Verhandlungspartner — andernfalls immer wieder versuchen würden, sich in raffiniert abgefassten Standardverträgen sämtliche Verwertungsrechte der Künstler — über den Rahmen der normalen Verwertung der Darbietung hinaus — abtreten zu lassen, und weil sich schlussendlich die Situation der Interpreten durch ein Leistungsschutzgesetz nicht verbesserte³³⁰.

Mit einem Autorisationsrecht des Interpreten würde auch eine andere Form der Zweitnutzung erfasst, die schon seit etlichen Jahren Urhebern, Interpreten und Produzenten zu schaffen macht, die Tonträgerpiraterie. Aber auch die neuen audio-visuellen Techniken bergen ähnliche Gefahren: Gesendete und öffentlich mitgeteilte Darbietungen können von jedem Besitzer eines Video-recorders auf Kassetten aufgenommen werden. Es ist bereits so weit, dass diese Kassetten unerlaubt vervielfältigt und in Verkehr gebracht werden — "Videopiraterie".

Unter den genannten Umständen wird für Art. 6 des künftigen Interpreten-gesetzes folgender Vorschlag gemacht: "Der Interpret hat das Recht der Vervielfältigung seiner auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung."

IV. Persönlichkeitsrechtliche Bestimmungen

1. *Recht auf Leistungsintegrität*

Der Begriff "Leistungsintegrität" oder "Leistungstreue" wurde von FLECHSIG eingeführt und fusst auf der Erkenntnis, dass das Leistungsschutzrecht neben den materiellen Vermögensinteressen auch ideelle Persönlichkeitsinteressen umfasst³³¹. Der Leistungsintegritätsanspruch würde dem Interpreten die Handhabe bieten, einer Entstellung oder sonstigen Beeinträchtigung seiner Darbietung entgegenzutreten. Die Gewährung eines solchen Rechts bedarf sowohl der rechtsethischen als auch der rechtspolitischen Rechtfertigung.

In der Interpretation eines Werkes drückt sich, wie oben erörtert wurde, die Persönlichkeit des Schauspielers aus. Das Wesentliche dieser Werkwiedergabe besteht in der Fähigkeit, "das Werk auf besondere Art und Weise darzubieten, den Geist und die Aussage des Urhebers nachzuempfinden, seine Regungen und Absichten aufzuspüren und dem Publikum wahrnehmbar zu ver-

330 Vgl. dazu den Bericht von Reuter, S. 3.

331 Vgl. Flechsig, Leistungsintegrität, S. 8, 12 f.; Ulmer, UVR, S. 428 ff.

mitteln". Mit der Festlegung der Darbietung wird die Persönlichkeit des Künstlers materialisiert, wird zum Produkt, in dem sich "die Persönlichkeit widerspiegelt und einen Marktwert erhält"³³². Von nun an besteht neben den materiellen Nutzungsmöglichkeiten der Darbietung die Gefahr der Verletzung der Persönlichkeitssphäre des Interpreten. So kann die schauspielerische Leistung mit der Stimme eines anderen Schauspielers nachsynchronisiert³³³, Filmteile können in andere Filme eingeschnitten, filmische Darbietungen in einen entstellenden Zusammenhang gebracht, Leistungen überhaupt missbräuchlich verwendet werden³³⁴.

Wenn man davon ausgeht, dass die Interpretenleistung vorwiegend wegen ihres persönlich-künstlerischen Gehaltes schutzwürdig ist, so muss ein solcher Schutz neben den materiellen Interessen des Künstlers in gewissem Masse auch seine ideellen Interessen berücksichtigen. Der Interpret soll in der Lage sein, Entstellungen und Beeinträchtigungen seiner Leistung verbieten zu können. Ähnlich wie das Urheberrecht muss daher auch das Leistungsschutzrecht vermögensrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Elemente umfassen.

Nun wurde auf dem Gebiet des Leistungsschutzrechtes bis heute von einem grossen Teil der Lehre der den ideellen Interessen des Interpreten die-

332 Vgl. Flechsig, Leistungsintegrität, S. 10.

333 Vgl. OLG München, in: UFITA Bd. 28, 1959, S. 342.

334 So wurde 1976 vor dem Bezirksgericht Zürich folgender Fall wegen Beweisnot des Klägers mit einem Vergleich abgeschlossen (unveröffentlichter Entscheid des Bezirksgerichts Zürich, 1976): Die Stellenvermittlung des Tonhalleorchesters vermittelte einen ihrer Musiker (Kläger) für eine Ton- und Bildaufnahme bei einer Zürcher Filmgesellschaft (Beklagte). Der Musiker hatte ein Geigensolo im Stile Bachs zu spielen. Weder er noch die Stellenvermittlung kannten den Filmtitel und die genaue Verwendung der Ton- und Bildaufnahme. Durch Zufall musste der Musiker entdecken, dass sie in einen Pornofilm eingeschnitten worden war, worunter sein Ruf – wie er behauptete – schwer zu leiden hatte.

Ein anderer, ebenso schwerwiegender Fall, ereignete sich im Zusammenhang mit der Aufführung der Oper "Salome" im St. Galler Stadttheater: Die Leitung des St. Galler Stadttheaters hatte Nacktphotos von zwei Darstellern der Pornozeitschrift "SOS (Sex ohne Scheu)" für einen geschmacklosen Fotobericht zur Verfügung gestellt (vgl. SOS, Sex ohne Scheu, Nr. 24, 1980, S. 3).

Dieser Fall veranlasste den SBKV, an den sich die betroffenen Darsteller mit der Bitte um Rechtshilfe gewandt hatten, zur Forderung eines neuen Art. 18 für den in Revision begriffenen GAV:

"Im Hinblick auf das künstlerische Wirken der Bühnenmitglieder in der Öffentlichkeit entsprechend ihrer arbeitsvertraglichen Verpflichtungen, hat die Bühnengleitung mit besonderem Bedacht für die Wahrung der Persönlichkeitsrechte ihrer Bühnenmitglieder zu sorgen. Insbesondere bei der Veröffentlichung von Szenenfotos hat sie die dafür geeigneten Medien mit Sorgfalt auszuwählen und im Zweifelsfalle das ausdrückliche Einverständnis des betreffenden Bühnenmitgliedes einzuholen."

(Auskunft von Herta Polheim, Syndikus des SBKV.)

nende Schutz als Teil des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes³³⁵ angesehen³³⁶. Eine andere Meinung fasst das "droit moral" des Interpreten systematisch und dogmatisch als ein selbständiges Recht auf, das eigenen Regeln folgen soll³³⁷.

Es ist FLECHSIG zuzustimmen, dass die schützenswerten ideellen Interessen des Künstlers an seiner Leistung vom Schutz seiner Persönlichkeit abzugrenzen und aus dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht herauszulösen sind³³⁸. Dies insbesondere deshalb, weil der Anknüpfungspunkt für den Interpreten-schutz nicht die Person des Künstlers in seiner "Mensch-Qualität"³³⁹ ist, sondern das konkrete künstlerische Leistungsergebnis, das er mit seiner Darbietung erbracht hat³⁴⁰. Das Leistungspersonlichkeitsrecht betrifft die persönlichen Beziehungen des Werkmittlers zu seiner in der Interpretation ausgedrückten individuellen Art und Weise der künstlerischen Werkwiedergabe. Es sollen die enge Verbundenheit des Künstlers mit seinen "in der Darbietung fixierten Persönlichkeitsgütern"³⁴¹ geschützt werden, seine ideellen Interessen am Ergebnis seiner Arbeit und damit rückwirkend auch er selbst.

Ersichtlich lassen sich die ideellen Interessen des Interpreten von den materiellen schwer trennen. Anders als beim Urheber vermengen sich bereits bei der Erstverwertung der Darbietung vermögensrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Elemente³⁴². Die künstlerische Leistung steht mit der Persönlichkeit des Schauspielers in engerer Beziehung als das Werk mit dem Autoren, denn wer die Darstellung des Schauspielers festlegt, vervielfältigt und verbreitet, benutzt nicht nur die Darbietung als solche, sondern auch die Stimme des Künstlers, die Teil seiner Persönlichkeit ist. Umgekehrt hat auch die Ent-

335 Zum Begriff des allgemeinen Persönlichkeitsrechtes vgl. Hotz, S. 15 ff.

336 Vgl. zu dieser Problematik: Peter, *droit moral*, S. 257 ff.; Ulmer, UVR, S. 428 ff.; Pedrazzini, S. 50; Erläuterungen zum VE der Expertenkommission, S. 37, 55; Hubmann, *Persönlichkeitsschutz*, S. 75 ff.; Troller, *Bedenken*, S. 11 ff.; Flechsig, *Leistungsintegrität*, S. 13 f. samt Literaturangaben.

337 Runge, UVR, S. 16 ff.; Roeber, *Abgrenzungsfragen*, S. 106 ff.; Troller, IG Bd. II, S. 779.

338 Flechsig, *Leistungsintegrität*, S. 14.

339 Hubmann, *Persönlichkeitsschutz*, S. 87. Das allgemeine Persönlichkeitsrecht bezieht sich nach Troller (*Kurzlehrbuch*, S. 112) auf Zustände und Eigenschaften einer Person (Freiheit, Geheimsphäre, Ehre, Name usw.). "Die Persönlichkeitsrechte gewähren jeder Person Schutz in ihren wesentlichen Eigenschaften, den biologischen (Leben, körperliche Unversehrtheit, Gesundheit) wie den geistigen (Freiheit, Ehre, Privatsphäre)" (Grossen, S. 355). A.M. wohl Hotz (S. 20): Der Bereich des Persönlichen ist bei ihm weiter gezogen und umfasst z.B. auch Sachen, sofern sie "durch das Einmalige der Individualität und die transzendierende Kraft der Persönlichkeit so geformt und gefärbt werden, dass sie als zu einem bestimmten Menschen zugehörig erscheinen."

340 Peter, *droit moral*, S. 300 f.

341 Flechsig, *Leistungsintegrität*, S. 14.

342 Schiefler, S. 162.

stellung einer Darbietung ohne Zweifel Einfluss auf den finanziellen Erfolg eines Künstlers. Wird der von einem Schauspieler in einem Film gespielten Rolle durch Nachsynchronisation in der gleichen Sprache die Stimme eines anderen Akteurs unterlegt, so kann das einen schweren finanziellen Schaden bedeuten³⁴³. Die Anwendung der Generalklausel des Art. 28 ZGB ist abzulehnen, weil die von ihr garantierten "Persönlichkeitsrechte in erster Linie dadurch gekennzeichnet werden, dass sie keine Vermögensrechte sind"³⁴⁴ und das Interpretenrecht vermögensrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Komponenten in untrennbarer Vermengung aufweist. Diese enge Beziehung zwischen dem "droit moral" des Interpreten und den vermögensrechtlichen Interessen macht es notwendig, das droit moral gesondert zu regeln. Nur ein einheitliches Leistungsschutzrecht gibt dem Interpreten die Handhabe, beide Interessen wirksam zu verteidigen, ohne dass es darauf ankommt, ob das ideelle oder das materielle Interesse im Vordergrund steht. Der Schutz gegen die Entstellung und sonstige Beeinträchtigung der Darbietung stellt somit eine Spezialregelung dar, die den Rückgriff auf das allgemeine Persönlichkeitsrecht des Art. 28 ZGB ausschliesst.

Der Leistungsintegritätsanspruch versetzt den Interpreten in die Lage, jeder Entstellung und sonstigen Beeinträchtigung seiner Darbietung, die geeignet ist, seine persönlichkeitsrechtlichen Interessen in seiner Funktion als Interpret zu gefährden, entgegenzutreten. Der Oberbegriff der "Beeinträchtigung" ist in einem weiten Sinn zu verstehen³⁴⁵. Er umfasst nicht nur die technisch mangelhafte Wiedergabe der Darbietung und die Entstellung wie die willkürliche Veränderung, Verstümmelung, Verfälschung oder Verzerrung der Darbietung, sondern "alle möglichen und denkbaren Änderungen einer künstlerischen Leistung", die Ruf und Ansehen des Interpreten gefährden könnten³⁴⁶ und die nicht ausnahmsweise erlaubt sind. Wann eine Integritätsverletzung vorliegt, kann nicht ein für allemal festgelegt werden, sondern bestimmt sich nach der Art der künstlerischen Darbietung, der Schwere des Eingriffs und weiterer Kriterien, die den Grad der Verletzung ausmachen.

343 Vgl. OLG München, in: UFITA Bd. 28, 1959, S. 342.

344 Vgl. Grossen, S. 357.

345 Dazu ausführlich: Flechsig, Leistungsintegrität, S. 64 ff.

346 Flechsig, Leistungsintegrität, S. 65, insbesondere auch die Fallbeispiele auf S. 66 ff.; Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 2 zu § 83; vgl. vor allem auch OLG Frankfurt, in: GRUR 1976, S. 199 ff.: Pedrazzini (S. 50, Anm. 98) Begründung für den Verzicht auf die Sonderregelung persönlichkeitsrechtlicher Ansprüche, wonach die Verstümmelung, Entstellung usw. einer Darbietung viel stärker den Urheber als den Interpreten treffen und "das negative Ergebnis eher dem Urheber, eventuell dem Veranstalter zugerechnet" wird "als dem Interpreten", kann gerade in diesem Fall, wo es um die Änderung einer Inszenierung von Wagners "Ring der Nibelungen" ging, nur Befremden auslösen.

Unter Anwendung des Grundsatzes von Treu und Glauben und der Interessenabwägung (insbesondere bei Ensembleleistungen)³⁴⁷ und unter Berücksichtigung sämtlicher Umstände dürfte es im Streitfall nicht schwerfallen zu entscheiden, ob die persönlichkeitsrechtlichen Belange des Ansprechers beeinträchtigt sind und sein Ruf oder Ansehen als Künstler gefährdet ist.

Art. 7 des künftigen Interpretengesetzes lautet: "Der Interpret hat das unveräußerliche Recht, jede Entstellung oder sonstige Beeinträchtigung seiner Darbietung zu verbieten, die seinen Ruf oder sein Ansehen als Künstler gefährden könnte.

Das Recht erlischt mit dem Tode des Interpreten, in jedem Fall aber erst 50 Jahre nach Festlegung der Darbietung. Stirbt der Interpret vor Ablauf dieser Frist, so steht es seinen Erben zu."

2. *Recht auf Namensnennung*

Auch das Recht auf Namensnennung dient dem Schutz der ideellen Interessen des Interpreten am Aufrechterhalten der Beziehung zum Ergebnis seiner Darbietung. Es lässt sich – dies im Gegensatz zur Behauptung der Expertenkommission, wonach für das Namensnennungsrecht Art. 28 ZGB die Rechtsgrundlage bilde³⁴⁸ – schwerlich aus dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht herleiten. Unbestreitbar weist das Recht am Namen, das Recht, einen Namen zu tragen, vom Namen Gebrauch zu machen, alle Merkmale der Persönlichkeitsrechte auf. Insofern stellt Art. 29, in dem der Namensschutz geregelt ist, einen Spezialfall zu Art. 28 ZGB dar³⁴⁹. Das Recht auf Namensnennung hingegen betrifft einen anderen Sachverhalt: Es ist das Recht des Künstlers, auf dem von ihm losgelösten Ergebnis seiner Darbietung, dem Ton-, Bild- oder Tonbildträger, genannt zu werden, ein Recht, das ihn in die Lage versetzt, gegenüber seinem Vertragspartner und jedem Dritten darauf zu bestehen, dass dem Darbietungssubstrat (z.B. Schallplatte, Vorspann eines Films usw.) sein Name gegeben werde, um so das "ideelle Interesse an dem zwischen ihm und seinem Leistungsergebnis bestehenden Band zu wahren"³⁵⁰.

347 Vgl. dURG: § 83 Abs. 2 fordert eine Güter- und Interessenabwägung im Einzelfall und bezieht sich nicht nur auf die Mitglieder eines Ensembles untereinander, "sondern auch auf die Beziehungen der Solisten zum Dirigenten oder zum Ensemble und umgekehrt" (vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rndr. 3 zu § 83). M.E. ist es selbstverständlich und bedarf keiner speziellen Normierung, dass bei Künstlergruppen in jedem Fall eine gegenseitige Interessenabwägung stattzufinden hat.

348 Vgl. Erläuterungen der Expertenkommission zum VE, S. 55.

349 Grosse, S. 339.

350 Vgl. Peter, droit moral, S. 309.

Dieses persönlichkeitsrechtliche Element darf aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass das Recht auf Namensnennung grundsätzlich einen anderen Bereich abdeckt als das Recht am Namen. Eine Anwendung der Generalklausel des Art. 28 ZGB würde eine Verzerrung des allgemeinen Persönlichkeitsrechts bedeuten. Das Namensnennungsrecht soll den Interpreten nicht in seiner Eigenschaft als Persönlichkeit vor Namensanmassung und ähnlichen Verletzungstatbeständen schützen, sondern in den Beziehungen zu seiner Interpretation als Emanation seiner Persönlichkeit.

Die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung des Namensnennungsrechtes ist nicht nur unter Hinweis auf die Anwendbarkeit des Art. 28 ZGB bestritten worden. Der Verzicht wird vielmehr auch damit begründet, dass der Interpret regelmässig die Möglichkeit hätte, das Recht auf Namensnennung vertraglich auszubedingen³⁵¹. Dabei wird freilich übersehen, dass ein solches vertragliches Recht nicht gegen Dritte wirkt und somit praktisch wertlos ist. PETER fragt zu Recht, was der Schauspieler eigentlich unternehmen solle, wenn er bemerke, dass bei der Zweitnutzung des Films vom Verleih oder Vertrieb der Vorspann weitgehend durch Herausschneiden der Namensnennungen gekürzt worden ist, und der Filmproduzent sich als Vertragspartner des Schauspielers weigert, einzuschreiten oder ein solches Intervenieren bewusst verzögert, um sich Schwierigkeiten mit seinem Auswerter zu ersparen³⁵².

Das Argument, die Gewährung eines Namensnennungsrechtes an alle Interpreten würde die Produzenten zur Anfertigung langer Namenslisten zwingen, was wegen Platzmangels (z.B. auf Schallplatten) oft gar nicht durchführbar wäre³⁵³, vermag auch nicht zu überzeugen, da dies lediglich eine Frage der vertraglichen Regelung ist. Eine Verpflichtung zu Namensnennung wird üblicherweise nach der Grösse der Rolle und dem Bekanntheitsgrad des Schauspielers vereinbart oder ausgeschlossen werden.

351 Vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 83; § 83 dURG enthält keine Regelung des Namensnennungsrechtes (vgl. dazu Dokumentation zur deutschen Urheberrechtsreform, in: UFITA Bd. 45, 1965 III, S. 313; vgl. auch Möhring/Nicolini (URG, Anm. 1, 2 zu § 83), die richtig bemerken, dass die Begründung, der Künstler könne das Recht auf Namensnennung vertraglich vereinbaren, wenig überzeugend sei, denn diese Möglichkeit habe der Urheber schliesslich auch.

352 Peter, droit moral, S. 309; vgl. dazu LG München, in: UFITA Bd. 71, 1974, S. 253: Der Kläger hatte als Schauspieler in einem Truffaut-Film mitgewirkt. Im französischen Originalfilm war er im Vorspann am Schluss mit seinem vollen Namen in grossen Lettern genannt worden. Ein deutsches Sendeunternehmen strahlte den Film zwei Jahre später über alle deutschen Sender aus, ohne den Namen des Klägers zu nennen. Der Schaden des Klägers wurde von branchenkundigen Fachleuten auf ca. DM 200'000.- beziffert. Die Klage wurde abgewiesen, da nach dem anzuwendenden deutschen Recht kein Anspruch auf Namensnennung besteht und auch keine vertraglichen Ansprüche gegeben waren.

353 So etwa Gotzen, S. 66.

Art. 8 des Interpretengesetzentwurfes lautet: "Unter Vorbehalt anderer Vereinbarung hat der Interpret das Recht, bei jeder Verwendung seiner Darbietung mit dem von ihm gewählten Namen genannt zu werden."

V. Ensembleleistungen

Bei der Interpretation eines Werkes der Literatur oder Kunst wirkt oft eine Vielzahl von Personen mit (Bühnenensembles, Orchester, Chöre, Ballettgruppen usw.). Jedem Mitglied eines Künstlerensembles steht im Prinzip ein gleichwertiges Leistungsschutzrecht zu³⁵⁴. Um praktische Schwierigkeiten, bedingt durch Meinungsverschiedenheiten und den damit verbundenen Zeitverlust, zu vermeiden, muss eine Lösung gefunden werden, welche die einfache und wirk-same Ausübung dieser Rechte ermöglicht. Es gilt den Erfordernissen der Praxis gerecht zu werden und die Verwertung von Interpretationen nicht unnötig zu erschweren.

Für die Geltendmachung der Rechte aus Art. 2 bis Art. 6 des in dieser Arbeit vorgeschlagenen Interpretengesetzes empfiehlt es sich, bei Darbietungen von Künstlerensembles ein gesamthandähnliches Verhältnis der Interpreten anzunehmen und von ihnen zu verlangen, dass sie im Aussenverhältnis einen Vertreter bestellen. Fehlt ein solcher, so gilt der Leiter der Gruppe (z.B. der Regisseur, Dirigent, Ballettmeister, Bandleader usw.) als vertretungsbefugt. Diese Regelung hat den Vorteil, dass der Verwerter nur mit einem Gesprächspartner verhandeln muss und ihm langwierige Nachforschungen nach einzelnen Künstlern erspart bleiben, was insbesondere bei der Zweitverwertung von Darbietungen eines inzwischen aufgelösten Künstlerensembles bedeutsam ist.

Die Vertretungsbefugnis des Ermächtigten erstreckt sich auf die Geltendmachung der aus Art. 2 bis Art. 6 fliessenden Rechte und richtet sich im übrigen nach den Bestimmungen über die einfache Gesellschaft (Art. 533 ff. OR). Die Geltendmachung der Vergütungsansprüche aus Art. 2 Abs. 2, Art. 5 (und Art. 12)³⁵⁵ müssen aus Zweckmässigkeitsgründen auf eine Verwertungsgesellschaft übertragen werden³⁵⁶.

Art. 9 des künftigen Interpretengesetzes lautet: "Einer Mehrheit von Interpreten stehen die Rechte aus Art. 2 bis Art. 6 zur gesamten Hand zu.

Für das Aussenverhältnis müssen sie einen Vertreter bestellen. Fehlt ein solcher, so gilt der Leiter des Ensembles als vertretungsbefugt.

Die Geltendmachung der Ansprüche aus Art. 2 Abs. 2, Art. 5 (und Art. 12) muss vom Ensemblevertreter auf eine Verwertungsgesellschaft übertragen werden."

354 Vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 80.

355 Vgl. hinten § 11. D.

356 Vgl. hinten § 11. F.

VI. Im Arbeitsvertragsverhältnis erbrachte Leistungen

Der Interpret kann je nach Art, Anforderungen und Wesen des Arbeits- oder Dienstverhältnisses³⁵⁷ eine verschiedene Rechtsstellung gegenüber seinem Arbeitgeber einnehmen. Als Grundsatz gilt im Arbeitsrecht, dass das jeweilige Arbeitsergebnis im Falle abhängigen Schaffens dem Arbeitgeber zur freien Verfügung steht³⁵⁸. Für das Urheberrecht ist nach der heute herrschenden sog. monistischen Theorie die untrennbare Einheit der vermögensrechtlichen und persönlichkeitsrechtlichen Elemente anerkannt³⁵⁹. Folglich kann bei einem urheberrechtlich relevanten Arbeitsergebnis als ursprünglicher Träger des Urheberrechts nur der Arbeitnehmer angesehen werden³⁶⁰. Dies muss nach den obigen Betrachtungen³⁶¹ grundsätzlich auch für das Leistungsschutzrecht des Interpreten Geltung haben, denn ähnlich dem Urheber steht der persönlichkeitsrechtliche Kern des Interpretenrechtes dem Künstler zu, und daher kann das einheitliche, sowohl vermögensrechtliche als auch persönlichkeitsrechtliche Befugnisse umfassende Leistungsschutzrecht nur in der Person des Interpreten entstehen. Seine spezifische persönliche Beziehung zum Darbietungssubstrat unterscheidet den Interpreten von anderen Arbeitnehmern und rechtfertigt es, von der Konstruktion, das Recht am Arbeitsergebnis erwerbe der Arbeitgeber, abzuweichen. Grundsätzlich ändert also der Arbeits- oder Dienstvertrag nichts am originären Rechtserwerb durch den Interpreten.

Wer einen Künstler durch einen Arbeits- oder Dienstvertrag zur Darbietung eines Werkes verpflichtet, ist im Rahmen der Vertragsvereinbarungen berechtigt, die Interpretenleistung auszuwerten. Der Umfang der eingeräumten Nutzungsrechte bestimmt sich nach den ausdrücklich und schriftlich im zugrundeliegenden Vertrag getroffenen Abreden. Im Zweifel ist grundsätzlich davon auszugehen, dass dem Verwerter keinerlei weitergehenden Nutzungsbefugnisse zustehen, als im Vertrag vereinbart³⁶². Wurde dem Arbeitgeber eine bestimmte Nutzung (z.B. die Erstsendung der festgelegten Darbietung und deren öffentliche Mitteilung) vertraglich zugestanden, so erwirbt er die dazu erforderlichen Rechte. Will er jedoch von der Interpretation des Künstlers darüberhinaus Gebrauch machen, so bedarf es (z.B. bei der Wiederholungs-

357 Vgl. die Beispiele bei Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 2 zu § 79.; vgl. auch vorn § 6. B.

358 Schmieder, Rechtsstellung, S. 298; Reh binder, Arbeitsergebnis, S. 125 ff.; ausführlich: Vinck, S. 3 ff.; Kray er, S. 1 ff.; Recher, S. 1 ff.

359 Vgl. vorn § 4. B.

360 Vgl. Kray er, S. 191; zu den verschiedenen Theorien des Rechtserwerbs des Arbeitgebers am Arbeitsergebnis vgl. Recher, S. 184; Hubmann, Recht, S. 43 ff.

361 Vgl. vorn § 4. B., § 6. B.

362 Vgl. hinten § 11. E.

sendung) der erneuten schriftlichen Einwilligung des Interpreten bzw. des von ihm ermächtigten Vertreters. Der an einem Theater engagierte Schauspieler ist nicht ohne weiteres verpflichtet, bei der Aufzeichnung oder Live-Sendung seiner Darbietung mitzuwirken, es sei denn, dies ist in seinem Anstellungsvertrag ausdrücklich vereinbart³⁶³.

Ob ein Arbeits- oder Dienstverhältnis vorliegt, kann nicht von vornherein festgelegt werden, sondern bestimmt sich nach der Natur des Verhältnisses. Die Tendenz geht allerdings dahin, dem Interpreten eine Arbeitnehmereigenschaft oder arbeitnehmerähnliche Position zuzuweisen³⁶⁴. So hat das LAG Saarbrücken entschieden, den Schauspieler, der von einem Sendeunternehmen für die Titelrolle eines Fernsehfilms engagiert wird, wegen räumlicher, zeitlicher und künstlerischer Weisungsgebundenheit, auch wenn es sich um ein einmaliges, kurzfristiges Engagement handelt, als Arbeitnehmer einzustufen³⁶⁵.

Der Vorschlag für Art. 10 des Interpretengesetzentwurfes lautet: "Erbringt der Interpret die Darbietung aufgrund seiner Verpflichtungen aus einem Arbeits- oder Dienstverhältnis, so bestimmt sich der Umfang der dem Arbeitgeber eingeräumten Rechte nach den Bestimmungen des Art. 13 dieses Gesetzes."

C. Die Dauer des Schutzes

Die Mindestschutzdauer der Interpretenrechte wurde in Art. 14 Rom-Abk. auf 20 Jahre festgesetzt³⁶⁶. Grosszügiger zeigt sich Art. 26 AE SVU, der sie auf 25 Jahre verlängert³⁶⁷. Aber auch diese Frist muss aus folgenden Gründen als zu kurz angesehen werden: Einmal ist unbestritten, dass die heutigen Ton-, Bild- und Tonbildträger von so ausgezeichneter Qualität sind, dass sie auch nach 25 Jahren noch verwendet werden können. Zum andern ist im künstlerischen Bereich nur eine Schutzfrist angemessen, die nach der Dauer eines Menschenlebens berechnet wird. Wenn man beispielsweise berücksichtigt, wieviele alte Filme im Fernsehen gesendet werden, so ist davon auszugehen, dass sich die Darbietungen der Schauspieler auch nach 25 Jahren noch gegen sie auswirken können. Es darf nicht der Fall eintreten, dass sie am Ende ihrer Karriere von ihren eigenen Jugendleistungen konkurrenziert werden.

363 So etwa im Vertrag zwischen Theaterleitung und Bühnenmitglied in Verbindung mit Art. 27 a–c GAV zwischen SBV und SBKV.

364 Vgl. Wawretzko, Leistungsschutz, S. 77; derselbe, Arbeitnehmereigenschaft, S. 2 ff.; Jurisch, S. 6 ff.; a.M. G. Müller, S. 134 ff.

365 LAG Saarbrücken, in: UFITA Bd. 47, 1966 II, S. 354 f.; vgl. auch Fromm/Nordemann UR, Rdnr. 1–3 zu § 79.

366 So auch Art. 14 VE.

367 Ebenso § 82 dURG.

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte ist es gerechtfertigt, die Schutzfrist auf 50 Jahre auszudehnen³⁶⁸.

Ausgangspunkt für die Schutzfrist ist der Zeitpunkt der Aufnahme der Darbietung, der Festlegung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern³⁶⁹. Die Anknüpfung an die Festlegung empfiehlt sich, weil nur die auf Ton-, Bild- oder Tonbildträger aufgenommenen Darbietungen weiterverwertet werden können. Nicht festgelegte Leistungen sind zwar auch geschützt, bedürfen aber keiner zeitlichen Regelung³⁷⁰.

Um den Erben des Interpreten im Falle seines Todes vor Ablauf der Schutzfrist die Verwertung zu sichern, ist es notwendig das Leistungsschutzrecht als vererblich auszugestalten.

Art. 11 des Interpretengesetzentwurfes lautet: "Die Rechte des Interpreten erlöschen 50 Jahre nach Ablauf des Kalenderjahres, in welchem die Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegt wurde.

Stirbt der Interpret vor Ablauf dieser Frist, so gehen sie auf seine Erben über."

D. Die Schranken des Schutzes

Es wurde an anderer Stelle bereits erörtert, dass die Interpreten grundsätzlich den gleichen Einschränkungen ihrer Rechte unterworfen werden sollen wie die Urheber³⁷¹. Das betrifft insbesondere die Regelung bei Bild- und Tonberichterstattung, bei Unterricht und Forschung und die Ausnahme zugunsten ephemerer Festlegung und Archivierung der Darbietung.

Gegen die Festlegung der gesendeten künstlerischen Leistung und die Überspielung der festgelegten Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträger zum Privatgebrauch besteht jedoch ein überwiegendes Schutzbedürfnis der Interpreten. So hat insbesondere die Entwicklung der Vervielfältigungs- und Verbreitungssysteme, die es jedermann ermöglichen, seinen Vorrat an Ton- und Bildkonserven ohne grosse Mühe und Kosten beliebig zu vergrössern, die Beeinträchtigung der vermögensrechtlichen Interessen nicht nur der Urheber, sondern auch der

368 Vgl. § 67 öURG; Dittrich, ö/iUR, S. 54 f.; vgl. auch den Vorschlag der GVL und der Deutschen Orchestervereinigung, die sich für die Verlängerung der Schutzfrist von 25 auf 50 Jahre aussprechen (in: GEMA-Nachrichten Heft 105, 1977, S. 37); Schorn, S. 689.

369 Vgl. auch Art. 26 AE SVU; anders Art. 14 VE, der auf den Zeitpunkt der Erbringung der Darbietung abstellt.

370 Vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. zu § 82; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 1 zu § 82.

371 Vgl. vorn § 9. C. III.

Interpreten zur Folge. Die private Aufnahme tritt in Wettbewerb zum gewerblich hergestellten Ton-, Bild- oder Tonbildträger, an dessen grösstmöglicher Verbreitung Interpret, Urheber und Produzent gleichermassen interessiert sind. Diesen Schutzinteressen steht auf der anderen Seite das Interesse des Besitzers eines Ton- oder Bildbandgerätes und Videokassettenrecorders auf Unantastbarkeit seiner Privatsphäre gegenüber. Eine Abwägung der unterschiedlichen Interessen lässt ein eindeutiges Schutzbedürfnis des Interpreten erkennen. Es ist WIPPERMANN zuzustimmen, wonach die Wertabwägung folgendes Bild ergibt: "Dem kulturell wertvollen Schaffen des Künstlers entspricht das kulturell wertvolle Bestreben des Einzelnen auf eine Befriedigung seiner auf Kunstgenuss gerichteten Bedürfnisse. Dem 'Schaffen' des Künstlers auf der einen Seite steht das 'Geniessen' des Einzelnen auf der anderen Seite gegenüber, der insofern als 'personifizierter Repräsentant der Allgemeinheit' erscheint. Insoweit ist der Einzelne in seiner privaten Sphäre geschützt. Durch eine Gewährung von Schutzrechten an den ausübenden Künstler, die in die Privatsphäre hineinreichen, würde dieser Schutzbereich in ungerechtfertigter Weise verletzt. Mit der privaten Festlegung von Werkwiedergaben sprengt jedoch der Einzelne seinen Schutzbereich. Er tritt alsdann nicht nur als Geniesser der künstlerischen Leistung auf, sondern seine Handlung ist eine vermögensrechtlich bedeutsame Verwertung des Werkes und seiner Wiedergabe. Im ersten Fall führt er das Werk seiner bestimmungsgemässen Nutzung zu, im zweiten schafft er einen neuen Vermögenswert und reiht sich in die Gruppe der Verwerter ein. Dieser Vermögenswert muss auch dem ausübenden Künstler zugeordnet werden, da seine Leistung benutzt wird. Für die Zuordnung des Vermögenswertes kann es keinen Unterschied machen, ob der Wert im gewerblichen oder im privaten Bereich geschaffen wird."³⁷²

Der Interpret bedarf des Schutzes gegen die private Festlegung seiner gesendeten Darbietung und die Überspielung festgelegter Interpretationen auf Ton-, Bild- oder Tonbildträger. Die wirksamste und praktisch durchführbare Massnahme besteht in der Erhebung einer Geräteabgabe, wie sie von der Schweizerischen Vereinigung für Urheberrecht in Art. 8 AE SVU für gesendete Leistungen und Überspielungen vorgeschlagen wurde. Es handelt sich um eine Vergütung, die "in der Form einer einmaligen Abgabe beim Verkauf oder der Einfuhr von Geräten entrichtet" werden soll, "die zur Aufnahme von künstlerischen Leistungen auf Tonträger oder Tonbildträger dienen"³⁷³. Den Interpreten muss an dieser Abgabe, die durch eine gemeinsame Wahrnehmungsgesellschaft der Urheber, Künstler und Produzenten bei den Herstellern und Importeuren der Geräte einzuziehen ist, ein angemessener Anteil zustehen³⁷⁴.

372 Vgl. Wippermann, S. 65, 176.

373 Vgl. Art. 8 Abs. 4 AE SVU.

Wenn Urheberrecht und Interpretenrecht auch zweifelsohne Ähnlichkeiten aufweisen und eine entsprechende Handhabung der rechtlichen Belange der Interpreten geboten ist, so sind die Gegenstände der beiden Rechte doch nicht durchwegs gleichzusetzen. Das zeigt sich insbesondere beim Problem der Zwangslizenz³⁷⁵. Art. 17–19 URG dienen dem verständlichen Wunsch, das Marktmonopol der Tonträgerhersteller zu verhindern und eine möglichst weite Verbreitung des Werkes zu gewährleisten. Dieses Anliegen, darin ist GOTZEN zuzustimmen, „ist in dem Moment erreicht, da es den Herstellern durch die allen zustehende Freiheit, andere Interpreten in Anspruch zu nehmen, um eine Konkurrenzaufnahme durchzuführen, unmöglich gemacht wird, sich das Monopol für das Werk selbst anzueignen. Es wäre übertrieben weiterzugehen und ... die Vervielfältigung jeder Einzelinterpretation des Werks frei zu ermöglichen“³⁷⁶. In einen Artikel über die Schranken des Schutzes der Interpreten sollte daher eine ähnliche Bestimmung aufgenommen werden wie sie § 84 dURG enthält, dergestalt, dass auf jegliche Einführung von Zwangslizenzen für die Herstellung von Ton-, Bild- oder Tonbildträgern verzichtet wird. Diese Ausnahme vom Urheberrecht rechtfertigt sich dadurch, „dass ein Allgemeininteresse an möglichst weiter Verbreitung nur hinsichtlich des Werkes selbst besteht, während eine Zwangslizenz in bezug auf die Darbietung einer Interpretation der wettbewerblichen Förderung künstlerischer Qualität entgegenstehen würde“³⁷⁷.

Grundsätzlich unterliegen die Interpreten – unter Vorbehalt der erörterten Ausnahmen – denselben Beschränkungen ihrer Rechte wie die Urheber. Diese Gleichstellung kommt praktisch einer Verweisung auf das Urheberrecht gleich, eine Lösung, die nicht neu ist³⁷⁸. Art. 12 des Interpretengesetzes würde deshalb, mit den vorn erwähnten Ausnahmen, auf die entsprechenden Bestimmungen des neuen Urheberrechtsgesetzes verweisen.

374 Im Gesetz sollte bestimmt werden, dass es sich um eine einzige Verwertungsgesellschaft handeln muss, damit die Geräteindustrie nur mit einem Partner zu tun hat. In der BRD haben sich, obwohl § 53 dURG dies nicht verlangt, die GEMA, die VG Wort und die GVL in der ZPUe (Zentrale für private Überspielungsrechte) zusammengeschlossen (vgl. Möhring/Nicolini, URG, Anm. 9 zu § 53; Riklin, S. 187).

375 Zum Begriff der Zwangslizenz vgl. Schulze, Zwangslizenz, S. 1 ff.; Brem, S. 50.

376 Vgl. Gotzen, S. 58.

377 Vgl. Möhring/Nicolini, URG, Anm. zu § 84.

378 Nach Art. 15 Ziff. 2 Rom-Abk. „kann jeder vertragschliessende Staat für den Schutz der ausübenden Künstler ... in seiner nationalen Gesetzgebung Beschränkungen gleicher Art vorsehen, wie sie in dieser Gesetzgebung für den Schutz des Urheberrechts an Werken der Literatur und der Kunst vorgesehen sind“. Vgl. auch § 84 dURG.

E. Die Unübertragbarkeit der Verwertungsrechte

Zweck des Leistungsschutzrechtes, so wurde postuliert, ist es, den Interpreten Befugnisse und Ansprüche zu gewähren, die einen angemessenen Interessenausgleich zwischen ihnen und den Verwertern ihrer Leistung schaffen. Die Gewährung solcher Rechte ist aber nur sinnvoll, wenn sie in der Praxis auch geltend gemacht werden können. Es sei noch einmal an die notorische Tatsache erinnert, dass die Schauspieler bei Vertragsverhandlungen über die Verwertung ihrer Leistung in den meisten Fällen die schwächere Partei sind. Aufgrund der ständig rückläufigen Beschäftigungsmöglichkeiten werden sie gezwungen, Rollenangebote zu schlechten Konditionen zu akzeptieren und ihre Rechte vollumfänglich dem Vertragspartner abzutreten. Soll nun den Interpreten in der Zukunft tatsächlich geholfen werden, so gilt es, die legerenda Regelungen zu finden, die auch eine wirksame Wahrnehmung der auf sie zugeschnittenen Rechte und Ansprüche ermöglichen.

In der Lehre wird zwischen dem Übergang der Leistungsschutzrechte in der Form der Veräußerung und in der Form der Einräumung von einfachen und ausschliesslichen Nutzungsrechten unterschieden³⁷⁹, je nachdem, ob das Leistungsschutzrecht als übertragbar oder unübertragbar ausgestaltet ist. In den nationalen Gesetzgebungen herrscht die Tendenz vor, die Interpretenrechte als übertragbar anzusehen³⁸⁰. Dies hat in der Praxis dazu geführt, dass sich die Verwerter nach wie vor alle aus der Interpretation resultierenden Verbotsrechte und Vergütungsansprüche abtreten lassen³⁸¹. Es muss noch einmal wiederholt werden: Der Schauspieler ist durch die Gewährung von Verbotsrechten und deren Ausübung in der Lage, die übermässige Weiterverwertung seiner Darbietung zu verhindern. Es wäre absurd und würde dem Schutzzweck eines Interpretengesetzes zuwiderlaufen, eine Regelung zu treffen, nach welcher der Schauspieler diese für ihn so wichtigen Untersagungsrechte vollständig veräussern kann. Begreift man darüberhinaus das Recht des Interpreten als umfassendes Recht, das sich aus einer untrennbaren Einheit vermögensrechtlicher und persönlichkeitsrechtlicher Bestandteile zusammensetzt, so wird klar, dass das Ineinandergreifen dieser beiden Elemente eine Trennung des Interpretenrechtes in vermögensrechtliche Befugnisse, die an sich übertragbar wären, und persönlichkeitsrechtliche Befugnisse, die nicht übertragen werden

379 Vgl. statt vieler Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1–7 zu § 78.

380 Vgl. die rechtsvergleichende Übersicht bei Gotzen, S. 63. Die BRD hat in § 78 dURG mit dem Institut der "kumulativen Abtretung" eine Regelung getroffen, die im Schrifttum auf einmütige Ablehnung gestossen ist, weil sie sich als unpraktisch und dem Schutzzweck des Interpretengesetzes widersprechend erwiesen hat (vgl. auch Möhring/Nicolini, URG, Anm. 1, 2 zu § 78; Ruzicka, S. 512 ff.; eine andere Auslegung des § 78 dURG findet sich bei v. Gamm, URG, Rdnr. 2, 3 zu § 78).

381 Ruzicka, S. 515; Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 3 zu § 78.

können, ausschliesst. Aus diesen Gründen kann nur eine Schlussfolgerung gezogen werden: Der herkömmliche Grundsatz der Übertragbarkeit des Urheberrechts, wie ihn Art. 9 URG statuiert³⁸², ist für den Bereich des Leistungsschutzrechtes des Interpreten abzulehnen. Die Darbietung ist so eng mit der Person des Interpreten verknüpft, dass die Rechte an dieser Interpretation unter Lebenden von Gesetzes wegen nicht übertragen werden dürfen³⁸³. Es sollte eine Lösung angestrebt werden, die dem Interpreten bezüglich der Vermögensrechte die Möglichkeit der Einräumung einfacher oder ausschliesslicher Nutzungsbefugnisse³⁸⁴ gibt. Die Unübertragbarkeit der Interpretenrechte bedeutet eine wesentliche Stärkung der rechtlichen Stellung des Künstlers, schützt sie ihn doch nicht nur vor der vollständigen Veräusserung seiner Rechte und ermöglicht ihm somit eine Kontrolle der Weiterverwertung seiner Darbietung, sondern versetzt ihn auch in die Lage, neben dem bzw. unabhängig vom Inhaber der ausschliesslichen Befugnis gegen jeden Dritten vorzugehen, der seine Interpretation in Verletzung einer ausschliesslichen Lizenz verwertet.

Da die Künstler in Rechtsdingen regelmässig unerfahren sind, ist die Gefahr gross, dass sie sich durch raffinierte Vertragsbestimmungen täuschen lassen³⁸⁵ und mehr Rechte einräumen, als es ihrem Willen entspricht. Die Probleme der Urheber sind in dieser Hinsicht bekannt, und eine Wiederholung bei den Interpreten muss vermieden werden. Es bedarf einer Bestimmung, welche die

382 Vgl. aber Art. 22 VE II URG: Der in ihm aufgestellte Grundsatz der Unübertragbarkeit des Urheberrechts war Anlass heftiger Kontroversen interessierter Kreise und Verbände (vgl. Ergebnisse der Vernehmlassung zum VE II URG, S. 166 ff.). Zu den verschiedenen Meinungen vgl. auch die Erläuterungen zum VE II URG, S. 22 ff.

383 So im Ergebnis auch Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 3 zu § 78; Möhring/Nicolini, URG, Anm. 1 zu § 78; Ruzicka, S. 515 samt Anmerkungen; Wippermann, S. 190.

384 Es handelt sich um Verwertungsbefugnisse, die in der urheberrechtlichen Terminologie als "einfache oder ausschliessliche Lizenz" bezeichnet werden. Bei der einfachen Lizenz ist der Lizenznehmer berechtigt, das Werk neben dem Urheber oder anderen Berechtigten zu nutzen. Die ausschliessliche Lizenz berechtigt allein den Lizenznehmer unter Ausschluss aller anderen einschliesslich des Urhebers zur Verwertung des Werkes, allerdings nur im Rahmen der Lizenz (vgl. dazu Ulmer, UVR, S. 294 ff.; Troller, IG Bd. II, S. 943 ff.). Die Rechtsnatur der Lizenz ist umstritten: Troller (IG Bd. II, S. 945) und Muttner (S. 18) fassen sowohl die einfache als auch die ausschliessliche Lizenz als obligatorische Rechte auf, während der überwiegende Teil der deutschen und schweizerischen Lehre die ausschliessliche Lizenz als ein dingliches Recht, die einfache als ein obligatorisches Recht verstehen (vgl. Troller, IG Bd. II, S. 944 samt Literaturangaben). Ulmer (UVR, S. 297) sieht mit der Begründung, dass durch die Erteilung einfacher Berechtigungen "über ein Stück des Urheberrechts verfügt wird", auch in der einfachen Lizenz ein dingliches Recht. Es ist der wohl herrschenden Meinung zuzustimmen (vgl. Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 1 zu § 32), die die einfache Lizenz als obligatorisches Recht, die ausschliessliche als dingliches Recht auffasst. Vgl. auch Erläuterungen zum VE II URG, S. 24.

385 So werden die Verwerter immer wieder versuchen, durch allgemein gehaltene Formulierungen eine weite Auslegung der eingeräumten Nutzungsrechte zu erreichen.

Künstler vor Irreführungen und Unachtsamkeiten beim Abschluss von Lizenzverträgen schützt.

Diese Erwägungen führen zum Vorschlag für Art. 13 des Interpretengesetzentwurfes: "Die Rechte des Interpreten sind unübertragbar.

Sie können Gegenstand einer Lizenz sein, die sich aber nur auf die im Vertrag genannte Verwertung seiner Darbietung bezieht.

Im Zweifelsfall ist nur jene Verwertung der Darbietung erlaubt, von der er bei Abschluss des Vertrages Kenntnis hatte.

Vereinbarungen über unbekannte Verwertungsarten sind unwirksam."

F. Die Ausübung der Verwertungsrechte

Die Ausübung der Erstverwertungsrechte muss, das ergibt sich zwingend aus ihrem teils persönlichkeitsrechtlichen Charakter, dem Interpreten überlassen bleiben³⁸⁶. Er selbst kann in Einzelverhandlungen mit seinem Vertragspartner über Art und Umfang der Erstnutzung seiner Darbietung entscheiden. Er allein ist grundsätzlich in der Lage zu beurteilen, ob es seiner Karriere förderlicher ist, eine einfache oder eine ausschliessliche Lizenz zu erteilen. Sieht er sich dazu ausserstande, so wird er seinen Agenten, seinen Interpretenverband oder eine Wahrnehmungsgesellschaft beauftragen, die Verhandlungen mit dem Produzenten oder Sendeunternehmen zu führen, ein Tatbestand, der nach den Bestimmungen des OR zu beurteilen ist.

Hinsichtlich der Zweitverwertung der Darbietung wird die Situation komplizierter. Art. 9 Abs. 3 des Interpretengesetzentwurfes bestimmt für Ensembledarbietungen, dass mit der Geltendmachung der Vergütungsansprüche (und der Geräteabgabe) eine Verwertungsgesellschaft beauftragt werden muss. Diese Regelung soll aus Gründen der Rechtssicherheit auch für die Einzeldarbietung übernommen werden, denn es kann dem Verwerter bei der Vielzahl von Forderungen, mit denen er konfrontiert ist, nicht zugemutet werden, sich auf die Suche nach einzelnen Künstlern zu machen.

Der Vorschlag, die Zweitnutzungsrechte durch eine Verwertungsgesellschaft ausüben zu lassen, ist nicht neu. So ist nach § 84 und § 53 Abs. 2 dURG zur Geltendmachung der Vergütungsansprüche für Vervielfältigungen zum persönlichen Gebrauch nur eine Verwertungsgesellschaft berechtigt und für die Entschädigungsansprüche aus § 76 für die Funksendung von erschienenen Bild- oder Tonträgern sowie für die öffentliche Wiedergabe von Bild- oder Tonträgern (§ 77 dURG) üblich³⁸⁷.

386 Für Ensembledarstellungen vgl. vorn § 11. B. V.

387 Vgl. Gotzen, S. 50 ff.; Fromm/Nordemann, UR, Rdnr. 3 zu § 78; vgl. auch die Vor-

Im Interesse der Interpreten und der Verwerter ihrer Darbietungen ist zu erwägen, ob es nicht sinnvoll wäre, die Ausübung der Zweitverwertungsrechte insgesamt einer Wahrnehmungsgesellschaft zu übertragen. Eine solche Lösung würde in der Praxis sicherlich Komplikationen vermeiden: Will beispielsweise ein Tonträgerhersteller die Aufnahme einer Gesangsdarbietung für die Produktion von Kassetten verwenden, so müsste er aufgrund von Art. 6 des Interpretengesetzentwurfes die Genehmigung des Sängers einholen. Dies mag zu Schwierigkeiten führen, wenn der Interpret nicht auffindbar ist. Vor einem ähnlich lästigen Problem stünde eine Sendeanstalt, die für die Wiederholung eines Fernsehfilms gemäss Art. 4 des Entwurfes der Erlaubnis der Schauspieler bedürfte. Bei der Wahrnehmung dieser Rechte durch eine Interpretenorganisation hätte der Verwerter nur mit einem von vornherein feststehenden Verhandlungspartner zu tun, was seine Situation wesentlich erleichterte.

Aber auch für den Interpreten wäre es vorteilhaft, wenn die Zweitnutzungsrechte nur noch durch die Vermittlung einer Wahrnehmungsgesellschaft ausgeübt werden könnten. Da solche Gesellschaften mit Ausnahme der SIG, die aber in erster Linie die Interessen der Musiker wahrnimmt³⁸⁸, in der Schweiz noch nicht existieren, würden die Schauspieler und anderen Künstler gezwungen, sich zu repräsentativen Vereinigungen zusammenzuschliessen. In diesen Interessenorganisationen würde die – insbesondere bei den Schauspielern bis anhin mangelnde – Solidarität der Mitglieder eine entscheidende Rolle spielen, da es um die effiziente und gemeinsame Kontrolle der immer häufigeren Weiterverwertung ihrer Darbietungen und damit um die Verbesserung ihrer Berufschancen geht.

Was aber noch viel mehr ins Gewicht fällt: Die Ausübung der Zweitverwertungsrechte durch eine Wahrnehmungsgesellschaft bedeutete für die Interpreten auch eine Art Selbstschutz. Durch ihre Einschaltung und Vermittlung könnten einflussreiche Verwerter daran gehindert werden, in direkten Verhandlungen mit einzelnen Künstlern ihre Unerfahrenheit in Rechtsdingen und ihre wirtschaftliche Unterlegenheit auszunutzen und ihnen Vertragsbedingungen aufzuzwingen, die sich zu ihren Ungunsten auswirken und über deren Tragweite sich der Interpret bei Unterzeichnung des Vertrages kaum Rechenschaft ablegen wird.

Durch die Gründung repräsentativer, nicht gewinnbringender Wahrnehmungsgesellschaften der Interpreten könnten auch bestehende Komplikationen auf internationaler Ebene insofern überwunden oder doch zumindestens reduziert werden, als damit die Basis für den Abschluss von Gegenseitigkeitsverträgen zwischen den einzelstaatlichen Verwertungsgesellschaften ge-

schläge der GVL und der Deutschen Orchestervereinigung (in: GEMA-Nachrichten Heft 105, 1977, S. 36 f.; Ulmer, Urhebervertragsrecht, S. 21 f.).

388 Vgl. vorn § 5. A. II. 2. e.

schaffen würde. Diese bilateralen Verträge bedeuteten eine wesentliche Erleichterung in der Geltendmachung von Interpretenrechten, insbesondere hinsichtlich der Verrechnung oder Übertragung der Vergütungsansprüche (und Geräteabgaben).

Trotz dieser Erwägungen und der Wünschbarkeit einer solchen Lösung muss von einer gesetzlichen Regelung der Einwilligungrechte hinsichtlich der Zweitverwertung von Darbietungen abgesehen werden. Zum einen belässt Art. 13 des Interpretengesetzentwurfes den Künstlern die Möglichkeit der Lizenzgewährung, zum andern wäre es mit dem Grundsatz der Vertragsfreiheit schwerlich in Einklang zu bringen, wenn der Gesetzgeber den Vertragspartner des Interpreten von vornherein festlegte. Eine gesetzliche Regelung wird also nur für die Geltendmachung der Ansprüche aus den Art. 2 Abs. 2, Art. 5 (und Art. 12) getroffen.

Wegen der wichtigen Funktion, die die Wahrnehmungsgesellschaften übernehmen sollen, empfiehlt es sich, sie einer gewissen staatlichen Aufsicht zu unterstellen. Ziel dieser Kontrolle wäre es, Missbräuche bei der Bildung der Gesellschaften und bei der Wahrnehmung der Interpretenrechte zu unterbinden. Aus diesen Gründen erscheint der Erlass geeigneter Sondervorschriften für die Zulassung und Kontrolle der Wahrnehmungsgesellschaften – analog dem Verwertungsgesetz³⁸⁹ – angebracht und notwendig.

Art. 14 des Interpretengesetzentwurfes lautet: “Die Rechte des Interpreten aus Art. 2 Abs. 2, Art. 5 (und Art. 12) können nur von einer durch den Bundesrat bezeichneten und unter seiner Aufsicht stehenden Verwertungsgesellschaft ausgeübt werden.”

§ 12. Frage der Vereinbarkeit der vorgeschlagenen Lösungen mit dem Rom-Abkommen

Vor Abschluss dieser Untersuchung bleibt noch die Frage zu klären, ob die vorgeschlagenen Bestimmungen mit dem Rom-Abk. in Einklang zu bringen sind. Der vorliegende Entwurf regelt einzig das Leistungsschutzrecht des Interpreten unter Ausklammerung der Hersteller von Tonträgern und der Sendunternehmen. Er gewährt dem Interpreten eine Reihe von Sonderrechten, die es ihm ermöglichen, die Verwertung, insbesondere die Zweitnutzung seiner Darbietung, besser zu kontrollieren. Mag der vorgeschlagene Lösungsweg auch sachlich weit entfernt von den Mindestschutzbestimmungen des Rom-Abk.

389 Bundesgesetz betreffend die Verwertung von Urheberrechten vom 25. September 1940.

liegen, so stehen der Ratifikation dieser internationalen Konvention durch die Schweiz dennoch keine unüberwindlichen Hindernisse entgegen.

Im Bewusstsein, dass für die Interpreten das Rom-Abk. insofern von grosser Bedeutung ist, als es zum ersten Mal in der Geschichte des Internationalen Rechts überhaupt ein Minimum an Interpretenrechten verankert, und angesichts der gegenwärtig stattfindenden Bemühungen, die Schutzlücken des Rom-Abk. zu schliessen³⁹⁰, erscheint ein Beitritt der Schweiz sicherlich grundsätzlich wünschenswert.

Probleme der Vereinbarkeit ergeben sich in erster Linie aus Art. 10 und Art. 13 Rom-Abk. Art. 10 verleiht den Tonträgerherstellern die Befugnis, die Vervielfältigung ihrer Tonträger zu erlauben oder zu verbieten. Die Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht hat in ihrer Begründung zum Alternativentwurf richtig darauf hingewiesen, dass aus der Formulierung des Art. 10 nicht zwingend hervorgeht, es müsse sich um ein originäres Recht der Tonträgerhersteller handeln³⁹¹. Der Erwerb eines derivativen Rechts – die Gewährung einer ausschliesslichen Lizenz durch den Interpreten bzw. seine Verwertungsgesellschaft an den Produzenten – würde diesen ebenso in die Lage versetzen, die Vervielfältigung des Tonträgers zu erlauben oder zu verbieten. Dasselbe gilt auch für die Sendeunternehmen, sofern die Ansprüche aus Art. 13 Rom-Abk. die Rechte der Interpreten berühren, d.h. eine Darbietung Gegenstand der Festlegung oder Sendung ist. Bleibt ein ungeschützter Bereich für Sendungen, die nicht in Verbindung mit Urheber- oder Interpretenrechten stehen, so kann Abhilfe geschaffen werden durch den Erlass von Vorschriften des öffentlichen Rechts im Rahmen der Konzessionsbestimmungen oder von Ausführungsgesetzen zum Verfassungsartikel über Radio und Fernsehen.

Wird der skizzierte Schutz als ungenügend betrachtet, so bleibt immer noch die Möglichkeit, die technisch-organisatorischen Leistungen der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in einem Sondererlass zu regeln. Da sich beispielsweise das Hauptanliegen der Tonträgerhersteller darauf richtet, der überhandnehmenden Piraterie in den Bereichen Schallplatte und Tonbandkassette den Riegel zu schieben, würde es vermutlich genügen, ein Gesetz zu schaffen, das auf die wesentlichen Tatbestände der Tonträger-Piraterie zugeschnitten ist und das den Rechten der Interpreten nicht zuwiderläuft.

Würde man sich zu der hier vertretenen Ansicht durchringen, dass die vorgeschlagenen Lösungen die Ratifikation des Rom-Abk. nicht ausschliessen, so müsste in der internationalen Anwendung dieser Konvention der Tatsache

390 So insbesondere Art. 19 Rom-Abk. den praktischen Bedürfnissen anzupassen (vgl. Leuzinger, S. 7).

391 Vgl. für die folgenden Ausführungen die Stellungnahme der SVU zum AE SVU, S. 6 ff.

Rechnung getragen werden, dass die Bestimmungen des vorliegenden Entwurfes weit über den Mindestschutz des Rom-Abk. hinausgehen. Da das Rom-Abk. vom Prinzip der Inländerbehandlung ausgeht, ist in einem Vorbehalt zuhanden des Generalsekretärs der Vereinten Nationen zu erklären, dass die Anwendung des schweizerischen Rechts auf die Interpreten der vertragschliessenden Staaten und selbstverständlich erst recht auf die Angehörigen von Staaten, die dem Rom-Abk. nicht beigetreten sind, vom Grundsatz der Reziprozität abhängig zu machen ist. Ein Schutz der schweizerischen Gesetzgebung greift also nur dann ein, wenn das nationale Recht des Staates, dessen Interpret in der Schweiz Ansprüche geltend machen will, dem Schutzzumfang des schweizerischen Rechts entspricht. Sieht das Recht des betreffenden Staates beispielsweise keinen Schutz des Interpreten hinsichtlich seiner auf Bildträger festgelegten Leistung vor, so wird er dem Interpreten dieses Staates auch nicht in der Schweiz gewährt³⁹².

Sollte entgegen den vorstehenden Erwägungen der Schutz der Tonträgerhersteller und Sendeunternehmen als nicht ausreichend erachtet und somit der Beitritt der Schweiz zum Rom-Abk. in Frage gestellt werden, so ist zu empfehlen, auf die Ratifikation dieses Abkommens zu verzichten. Es geht aus dieser Untersuchung eindeutig hervor, dass der Schutz der Interpreten vordringlich und die Einführung von Sonderrechten rechtspolitisch wünschenswert ist. Ein Beitritt zum Rom-Abk. mit der nachfolgenden nationalen Angleichung an dessen Mindestschutzbestimmungen in der Form des VE der Expertenkommission ist für die Interpreten sinnlos und daher abzulehnen. Der vorstehende Entwurf bietet zweifelsfrei die Möglichkeit zu internationalen und bilateralen Vereinbarungen, die in ihrer Wirksamkeit über die des Rom-Abk. hinausgehen würden.

§ 13. Schlussbetrachtung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war das Bewusstsein, dass innerhalb unserer "Kulturlandschaft" eine Gruppe Kulturschaffender von einer Entwicklung betroffen ist, die nur als Rückschritt und Verarmung der Kultur bezeichnet werden kann. Es muss als Aufgabe eines jeden Staates angesehen werden, die Kultur, da sie wesentliche Grundlage der Gesellschaft bildet, im Interesse der Allgemeinheit zu fördern. Diese Förderung besteht in grossem Masse darin, den Künstlern eine Ausgangsbasis für ihr Schaffen zu geben.

392 Vgl. Art. 19 Rom-Abk.; Ulmer, Rechtsschutz, S. 72.

Sinn dieser Arbeit konnte es nicht sein, auf dem Umweg über ein Sonderschutzgesetz Sozialpolitik zu betreiben. Ziel dieser Untersuchung war es vielmehr, nachzuweisen, dass die Interpreten aufgrund ihrer urheberähnlichen Stellung und der sozialen Wirklichkeit eines rechtlichen Sonderschutzes bedürfen.

In der Überzeugung, dass die Schauspieler/Interpreten durch die Entwicklung der Medientechnik und die damit verbundenen Verwertungsmöglichkeiten ihrer Darbietungen in eine Situation gedrängt worden sind, die sie in ihrer Existenz bedroht, wurde die Aufgabe übernommen, Leitgedanken eines Leistungsschutzrechtes der Interpreten auszuarbeiten.

Die Untersuchung von Wesen und Funktion der schauspielerischen Darbietung hat zu der Erkenntnis geführt, dass die Tätigkeit des Schauspielers zwar mit der des Urhebers nicht gleichgesetzt werden kann, eine Verwandtschaft jedoch nicht zu leugnen ist und eine ähnliche Behandlung der rechtlichen Probleme naheliegt. Der Ruf nach einer eigenen gesetzlichen Regelung der Interpretenrechte lässt sich mit einem eindeutig ausgewiesenen Schutzbedürfnis und der Tatsache, dass der Schutz nach geltendem Recht als ungenügend betrachtet werden muss, untermauern. Die Skizzierung der bestehenden Entwürfe für ein Interpretengesetz und des Rom-Abk. hat gezeigt, dass diese Texte der Realität nicht gerecht werden und überdies an einem Mangel an Klarheit leiden, der in der Praxis unvermeidlich einen Mangel an Wirksamkeit nach sich ziehen wird (was für das Rom-Abk. als erwiesen gelten darf).

Ausgehend von der Überzeugung, dass die Interpreten, obwohl für das Kultur- und nicht zuletzt auch für das Wirtschaftsleben von eminenter Bedeutung, diskriminiert und ausgebeutet werden, und im Bewusstsein, dass es Aufgabe des Gesetzgebers ist, jedem das Seine zu geben, wurden Regelungen vorgeschlagen, die den Künstler mit den Ansprüchen und Sonderrechten ausstatten, die ihm zukommen. Sie werden sich in der Praxis aufgrund ihrer Einfachheit und Klarheit als funktionstüchtig erweisen.

Es ist nun vordringliche Aufgabe des Gesetzgebers, die Regelung der Interpretenrechte an die Hand zu nehmen. Ich hoffe, dass der mit dieser Arbeit vorliegende Entwurf für ein Interpretengesetz für weitere ausführliche und gründliche Diskussion der interessierten Kreise und Organisationen fördert, so dass durch gemeinsame Bemühungen schliesslich ein echter und wirk-samer Schutz für die Interpreten erreicht werden kann.

Entwurf für ein Bundesgesetz über den Leistungsschutz der Interpreten

- Art. 1: Interpreten sind insbesondere die Schauspieler, Sänger, Tänzer, Musiker und anderen Personen bzw. Personengruppen, die Werke der Literatur oder Kunst aufführen, vortragen, vorlesen, singen, tanzen oder auf andere Weise darbieten.
- Art. 2: Der Interpret hat das Recht der öffentlichen Wiedergabe seiner unmittelbaren Darbietung durch Lautsprecher oder ähnliche technische Übermittlungseinrichtungen ausserhalb des Ortes, wo sie stattfindet.
Für die öffentliche Wiedergabe seiner auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung hat er Anspruch auf angemessene Entschädigung.
- Art. 3: Der Interpret hat das Recht der Festlegung seiner Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern.
- Art. 4: Der Interpret hat das Recht der Live-Sendung und der Sendung der festgelegten oder bereits gesendeten Darbietung.
- Art. 5: Für die öffentliche Mitteilung der Sendung hat der Interpret Anspruch auf angemessene Entschädigung.
- Art. 6: Der Interpret hat das Recht der Vervielfältigung seiner auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegten, gesendeten und öffentlich mitgeteilten Darbietung.
- Art. 7: Der Interpret hat das unveräusserliche Recht, jede Entstellung oder sonstige Beeinträchtigung seiner Darbietung zu verbieten, die seinen Ruf oder sein Ansehen als Künstler gefährden könnte.
Das Recht erlischt mit dem Tode des Interpreten, in jedem Fall aber erst 50 Jahre nach Festlegung der Darbietung. Stirbt der Interpret vor Ablauf dieser Frist, so steht es seinen Erben zu.
- Art. 8: Unter Vorbehalt anderer Vereinbarung hat der Interpret das Recht, bei jeder Verwendung seiner Darbietung mit dem von ihm gewählten Namen genannt zu werden.
- Art. 9: Einer Mehrheit von Interpreten stehen die Rechte aus Art. 2 bis Art. 6 zur gesamten Hand zu.
Für das Aussenverhältnis müssen sie einen Vertreter bestellen. Fehlt ein solcher, so gilt der Leiter des Ensembles als vertretungsbefugt.

Die Geltendmachung der Ansprüche aus Art. 2 Abs. 2, Art. 5 (und Art. 12) muss vom Ensemblevertreter auf eine Verwertungsgesellschaft übertragen werden.

- Art. 10: Erbringt der Interpret die Darbietung aufgrund seiner Verpflichtungen aus einem Arbeits- oder Dienstverhältnis, so bestimmt sich der Umfang der dem Arbeitgeber eingeräumten Rechte nach den Bestimmungen des Art. 13 dieses Gesetzes.
- Art. 11: Die Rechte des Interpreten erlöschen 50 Jahre nach Ablauf des Kalenderjahres, in welchem die Darbietung auf Ton-, Bild- oder Tonbildträgern festgelegt wurde. Stirbt der Interpret vor Ablauf dieser Frist, so gehen sie auf seine Erben über.
- (Art. 12: Schranken des Schutzes)
- Art. 13: Die Rechte des Interpreten sind unübertragbar.
 Sie können Gegenstand einer Lizenz sein, die sich aber nur auf die im Vertrag genannte Verwertung seiner Darbietung bezieht.
 Im Zweifelsfall ist nur jene Verwertung der Darbietung erlaubt, von der er bei Abschluss des Vertrages Kenntnis hatte.
 Vereinbarungen über unbekannte Verwertungsarten sind unwirksam.
- Art. 14: Die Rechte des Interpreten aus Art. 2 Abs. 1, Art. 5 (und Art. 12) können nur von einer durch den Bundesrat bezeichneten und unter seiner Aufsicht stehenden Verwertungsgesellschaft ausgeübt werden.

Lebenslauf

Am 9. November 1942 wurde ich als Tochter des Technischen Direktors Friedrich Herms und seiner Ehefrau Margarete, geb. Döpke, in Wunstorf (Bundesrepublik Deutschland) geboren.

Nachdem ich 1964 mein Abitur am Hölty-Gymnasium in Wunstorf bestanden hatte, studierte ich in Göttingen, Bonn und München Germanistik, Anglistik und Theaterwissenschaft. Ab 1967 besuchte ich die Otto-Falckenberg-Schauspielschule der Kammerspiele München und wurde 1970 nach Bern engagiert.

Nach dreijähriger Schauspieltätigkeit in Bern, Zürich, München, Stuttgart und Berlin entschloss ich mich, den Schauspielberuf aufzugeben. 1973 begann ich mein Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Zürich und schloss im November 1978 mit dem Lizentiat ab. Z.Zt. bin ich bei der Schweizerischen Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke, SUIA, als Assistentin des Rechtsdienstleiters beschäftigt.

